VERSORGERIN

stadtwerkstatt linz

2 Euro / 2 Giblinge # 0111

september 2016

versorgerin Nr / 111 / SEPT 2016 / österreichische Post AG / P.b.b 15Z04081 M, Stadtwerkstatt, Kirchengasse 4, 4040 Linz / RETOUREN AN: KIRCHENG.4, 4040

editorial

Angesichts der Zustände in Welt und Köpfen mag die Sorgenfresserpuppe auf dem Cover auch daran denken, was der Maler Max Liebermann beim Einmarsch der Nazis in Berlin gesagt haben soll: »Ick kann jar nich soville fressen, wie ick kotzen möchte.«
Was es konkret mit diesen Puppen auf sich hat, ergründet Felix Riedel für diese Ausgabe. Damit, ob die Dummheit der Rechten messbar ist bzw. inwieweit sie kognitive Einschränkungen zur Grundlage hat, beschäftigt sich Svenna Triebler. Dass die Leute, die sie in Kärnten an die Macht gebracht haben, zumindest an retrograder Amnesie leiden (schließlich fiel dort 2008 die Sonne vom Himmel), illustriert Erwin Riess in einer Groll-Geschichte, die im Paddelboot spielt. Inwieweit politische Bildung an Schulen ein probates Mittel gegen Rechtsradikalisierung darstellt, versucht ein aktueller Sammelband zu klären, den Tina Füchslbauer bespricht. Ein anderer Band, rezensiert von David Hellbrück, thematisiert aus Anlass des 40. Jahrestages von Entebbe, jener Flugzeugentführung, bei der ein deutscher Entführer die Passagiere nach Juden und Nichtjuden selektierte, inwieweit antisemitische Motivationen eine Rolle spielten. Paulette Gensler verfolgt in fragmentarischer Form das feministische und weibliche Ich im Text, während Sama Maani aus psychoanalytischer Sicht die Problematiken von Identifizierungsprozessen beispielhaft darstellt.
Gerhard Scheit setzt sich in seiner »Kritik des politischen Engagements« mit der Möglichkeit auseinander, im »Stande der Unfreiheit« (Adorno) Freiheit wahrzunehmen, und Claus Harringer befragt Corey Gil-Shuster über dessen Interviewprojekt zum israelisch-palästinensischen Konflikt. Während die Geiselbefreiung in Entebbe mit dem 4. Juli 1976 zeitlich recht genau lokalisierbar ist, scheint »40 Jahre Punk« doch eher vorrangig popkulturellem Zwang zur Selbsthistorisierung geschuldet und recht willkürlich gewählt zu sein. Kristina Hofer nimmt das Quadragintarium dennoch zum Anlass, in einer Kritik am Vorwurf der »Retromanie« über Zeitlichkeit im Punk nachzudenken. Die 1967 gegründete Wiener Band Novak's Kapelle lässt sich von der Attitüde her durchaus als Punk avant la lettre begreifen und wird von Al Bird Sputnik porträtiert.
Christine Holste stellt den zeitgenössischen georgischen Film vor und Oliver Schürer das Buch »New Tendencies« von Armin Medosch, dessen Serie »Mythos Kunst« mit dieser Ausgabe leider ihren Abschluss findet.
Auch der Sommer ist vorbei, die Redaktion der Versorgerin ist aber gewillt, ihm kommendes Jahr eine neue Chance zu geben.

Sisters & Brothers – zum Lichte empor!
red.

servus@servus.at

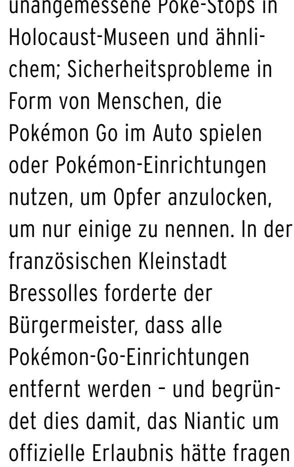
Pokémon Go: Von Pikachu in die Wirklichkeit

Für die kritische Netzkunst-Initiative servus.at schreibt dieses Mal Valie Djordjevic.

In der Verbindung von Realem und Fiktionalem steckt das Vergnügen am Entdecken und am Abenteuer. Es könnte unser Verhältnis zu unseren Lebensräumen grundlegend verändern.
Pokémon ist ein Spiel für 8-Jährige, jedenfalls gefühlt. Wieso jetzt in Berlin, Tokyo und New York alte und junge Menschen herumlaufen, auf ihre Smartphones starren und Magnetilos, Voltobals und Krabbys jagen, ist also nicht ganz nachvollziehbar.
1996 erschien Pokémon in seiner ersten Inkarnation als Videospiel. Das Sammelkartenspiel und die Anime-Serie folgten bald. Der Erfolg kam unerwartet – die Macher waren selbst überrascht.
Seitdem gehören die »Pocket Monster« (daraus entstand der Name Pokémon) zu unserer popkulturellen Matrix – das erste Mal nach dem Zweiten Weltkrieg, dass ein Produkt, das außerhalb der USA kommt, das geschafft hat. Für den Kulturwissenschaftler Joseph Tobin, der 2004 die Pokémon-Erfolgsgeschichte nachzeichnete, war das Pokémon-Phänomen ein zeitlich begrenzter Hype, der von 1996 bis 2000 seinen Höhepunkt erreichte. Es zeigt sich nun, dass die Taschenmonster wohl einen längeren Lebenszyklus vor sich haben.

Foto: Bob Bobster, CC BY 2.0

Pokémon Go, die mobile Version des Spiels, war im Juli 2016 die weltweit am meisten heruntergeladene App. In den Städten der Welt sammelten plötzlich Jung und Alt Pikachus, Snorlaxe und Bisasams. In kurzer Zeit bildete sich eine ganze Ökonomie: Cafés, die sich zufällig neben Poké-Stops befinden, setzen Lockmodule ein, um seltene Pokémons anzulocken und Kunden zu halten; auf Craigslist bilden sich Fahrgemeinschaften, um in entfernte Gegenden zu fahren und dort seltene Pokémons zu fangen; Tierheime bitten um Spaziergang-Unterstützung für Hunde, währenddessen man Poké-Eier ausbrüten kann.
Es gibt natürlich einige Kritik – unangemessene Poké-Stops in Holocaust-Museen und ähnlichem; Sicherheitsprobleme in Form von Menschen, die Pokémon Go im Auto spielen oder Pokémon-Einrichtungen nutzen, um Opfer anzulocken, um nur einige zu nennen. In der französischen Kleinstadt Bressolles forderte der Bürgermeister, dass alle Pokémon-Go-Einrichtungen entfernt werden – und begründet dies damit, das Niantic um offizielle Erlaubnis hätte fragen sollen: »Selbst wenn ihre Welt nur virtuell ist, Niantic nutzt den gesamten Erdball als Spielplatz.«



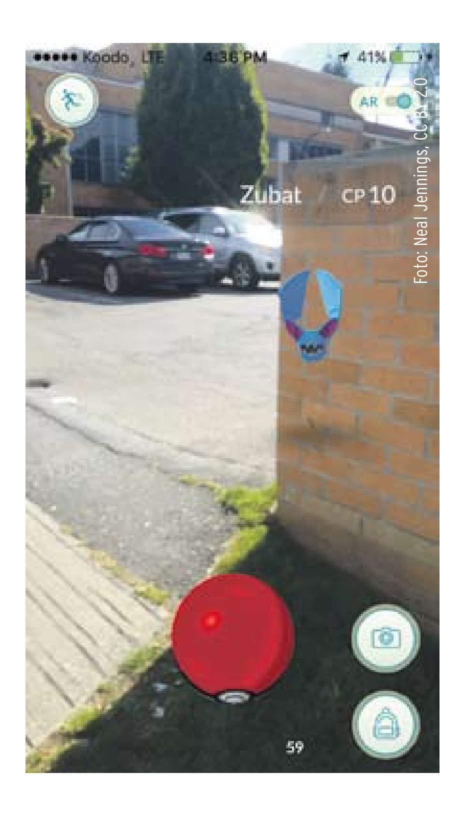
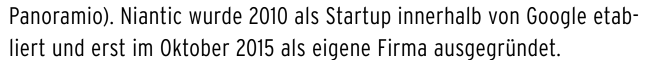


Foto: Neal Jennings, CC BY 2.0

Dies kann man als altmodische Kulturkritik abtun, als neue Form des Beschwörens des Untergangs des Abendlandes beim Auftauchen eines neuen Mediums; gleichzeitig spricht es aber einen ganz wesentlichen Punkt, der das Vergnügen des Spiels ausmacht: die Verbindung zwischen dem Fiktionalen und dem Realen. Möglich ist dies durch ganz spezifische technologische Entwicklungen, die Auswirkungen darauf haben, wie Menschen Raum und damit Wirklichkeit erleben.

Michel de Certeau schreibt in seinem Buch »Kunst des Handelns« im Kapitel »Gehen in der Stadt«: (eigene Übersetzung aus der englischen Version »Practise of everyday life«): »Haben die Dinge sich verändert seit technische Verfahren ein ‚alles sehende Auge' eingeführt haben? Das alles umfassende Auge, das von den Malern früherer Zeiten imaginiert wurde, lebt in unseren Errungenschaften fort. Derselbe skopische Antrieb sucht die Nutzer architektonischer Produktionen heim, indem er heute die Utopien materialisiert, die gestern nur gemalt waren. Der 1350 Fuß hohe Turm [des World Trade Center], der Manhattan als Bug dient, konstruiert weiterhin die Fiktion, die Leser erzeugt, die Komplexität der Stadt lesbar macht und die opake Mobilität in einen transparenten Text erstarren lässt.«[1]
De Certeau schreibt in einer Zeit, in der es Google Maps noch nicht gab. Trotzdem sind seine Ausführungen auch heute noch sehr anwendbar. Die Lesbarkeit der Stadt wird heute nur nicht mehr durch das physische Aufsteigen auf einen Turm geschaffen (der erst einmal gebaut werden muss und auch wieder verschwinden kann – nicht immer auf eine so weltverändernde Weise wie das World Trade Center, von dem de Certeau hier schreibt). Die Digitalisierung der Erde – allen voran von Google und seiner Vermessung der Welt mit den Maps, Streetview und Earth – hat die Lesbarkeit der Stadt auf eine neue Ebene gehoben.
So ist es kein Zufall, dass Niantic – die Firma, die Pokémon Go entwickelt und realisiert hat – eine Ausgründung von Google ist. Sein Gründer John Hanke war zuvor bei Keyhole, der Firma, die 2004 von Google gekauft wurde und aus der schließlich Google Earth wurde. Hanke war einige Jahre als Vizepräsident für Googles Geo-Dienste zuständig (Google Earth, Google Maps, Local, StreetView, SketchUp und Panoramio). Niantic wurde 2010 als Startup innerhalb von Google etabliert und erst im Oktober 2015 als eigene Firma ausgegründet.



Das erste geo-datenbasierte Spiel von Niantic war Ingress, mit dem sich Pokémon Go zum großen Teil die digitale Infrastruktur teilt. Ingress war schon relativ erfolgreich: 2015 spielten circa sieben Millionen Menschen Ingress. »Niantics Systeme verwenden hochfrequente, echtzeitbasierte geografisch-räumliche Suchabfragen und Indexing-Technologien um mehr als 200 Millionen Spielaktionen pro Tag zu verarbeiten, während die Spieler mit echten und virtuellen Objekten in der physischen Welt interagieren.«[2] So heißt es im englischsprachigen Wikipedia-Artikel zum »Produkt« der Firma.
Wie bei Pokémon Go müssen die Spieler in der Stadt umherlaufen. Dabei beobachten sie im Smartphone-Display, wie sich ihr Spiel-Charakter durch die Straßen bewegt und interagieren dabei mit der virtuellen Umgebung. Die Knotenpunkte sind dabei öffentliche Plätze, Skulpturen, die sich dort befinden, Streetart, Parkanlagen und ähnliches. Im Spiel verbinden sich dabei die physische Realität und der fiktionale Spielelayer.

Google Maps und die anderen digitalen Kartendienste haben die Stadt – und den physischen Raum allgemein – auf eine neue Art lesbar und nutzbar gemacht. Ich weiß immer, wo ich mich befinde – egal, ob ich schon einmal dort gewesen bin oder nicht. Fähigkeiten, wie das Lesen von Karten, Himmelsrichtungen, Orientierung, sind plötzlich unnötig geworden: Der blaue Punkt auf meinem Smartphone sagt mir immer, wo ich bin. Das kann man als Geheimnisverlust beschreiben: Zielloses Umhergehen, produktives Verlaufen, Flanieren – das Arsenal der situationistischen Psychogeografie – könnte man dem digitalisierten Raum als antithetisch ansehen.
Man muss es aber nicht. Die Schriftstellerin Amy Butcher beschreibt in einem Essay in der New York Times[3], wie sie mit Pokémon Go einen neuen Blick auf ihre Umgebung bekommen hat – trotz anfänglichem Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Spiels. Unbekannte Orte: der Baggersee um die Ecke, wo man noch nie war; das Mosaik an der Hausfassade, das einem nie aufgefallen ist; die Gespräche mit Fremden auf Brachflächen, auf denen sich eine unsichtbare Arena befindet – all diese versteckten Vergnügen bieten sich.
Vielleicht bietet die Popularisierung des Spiels auch neue Möglichkeiten für Künstler: Digitale Wandbilder, die man nur sehen kann, wenn man mit seinem Smartphone an einer bestimmten Stelle steht, Soundart beim U-Bahnfahren, Gedichte, verteilt in der Stadt. All diese Ideen und Konzepte sind nicht neu – Künstler arbeiten schon seit einiger Zeit an sogenannter locative art, bisher aber eher in der Nische. Es gilt die Stadt, die Welt, neu zu entdecken.

---

[1] Michel de Certeau: *Die Kunst des Handelns*. Kapitel 7: Gehen in der Stadt. Berlin: Merve Verlag 1988. Englisch: Michel de Certeau: The Practise of everyday life. 2. Auflage. Berkeley: University of California Press, 2002.

[2] »Niantic's systems use high throughput real-time geospatial querying and indexing techniques to process more than 200 million game actions per day as people interact with real and virtual objects in the physical world.« https://en.wikipedia.org/wiki/Niantic,_Inc.

[3] Amy Butcher: *Pokémon Go See the World in Its Splendor* http://www.nytimes.com/2016/07/17/opinion/sunday/pokemon-go-see-the-world-in-its-splendor.html

Vorwahlsommer am Wörthersee

Eine Groll-Geschichte von *Erwin Riess.*

Herr Groll unternahm mit dem Dozenten eine Fahrt mit dem Paddelboot auf dem Wörthersee. Sie hatten das Boot in Velden um einen horrenden Preis gechartert. Groll wollte dem Dozenten die Villen von »Reich und Schön« zeigen, und das ließ sich am besten mit einem motorlosen Boot bewerkstelligen. Als Kriminalsoziologe wollte der Dozent sehen, wie die Grundstücke der Wörthersee-Magnaten beschaffen sind, die rund um den See von mehreren Hundert Security-Mitarbeitern Tag und Nacht beschützt werden. Allzu pompös ausgestellter Reichtum lasse auf brüchige demokratische Verhältnisse schließen, meinte der Dozent. Wenn die Vermögen noch dazu aus der Kriegs- und KZ-Industrie des Dritten Reichs (er nannte die Namen Flick und Piech-Porsche), Groß-Arisierungen (Horten), gewöhnlichen Finanzbetrügern (Auer-Welsbach) sowie zwei Dutzend adeligen und großbürgerlichen Familien, davon nicht wenige mit NS-Vergangenheit, stammten, dann bestehe der Verdacht, daß mit dem Protzen schlechtes Gewissen übertüncht werden solle.

Neben dem alten Reichtum gebe es am See auch den neuen, der den finanzpolitischen Bocksprüngen der letzten Jahre entsprungen sei, hatte Groll hinzugefügt. Hier seien zuvörderst russische, ukrainische, ungarische, serbische und kroatische Magnaten und Oligarchen zu nennen. Nicht zu vergessen schillernde Gestalten wie Frank Stronach, Karl Wlaschek, Sigi Wolf, Tilo Berlin oder Gaston Glock, der ein Seegrundstück ums andere aufkauft. Der freie Zugang zum Wasser wird weiter eingeschränkt. Im Gegensatz zum Züricher See, an dessen Ufern ja auch keine Hungerleider leben; wovon ja der Name ‚Goldküste' zeugt, ist es für einfache Leute am Wörthersee sehr schwer, ohne Bezahlung in den See zu springen. Die wenigen freien Stellen sind nur ein paar Handtücher groß, dort stapelt sich dann der Plebs, während die Luxuskörper der Seemagnaten in ausgedehnten Parklandschaften bräunen.

»In anderen, durchaus auch dem Eigentum zugetanen Ländern, wie zum Beispiel Italien, muß ausreichend freier Zugang zum Meer gewährleistet sein«, erwiderte der Dozent.

Groll trieb das Boot mit kräftigen Stößen voran. »In Österreich und besonders in Kärnten ticken die Uhren anders. Auch wenn der eine oder andere Mogul schon das Zeitliche gesegnet hat oder im Greisenalter ist, die Erbengemeinschaft der Kinder und Ehefrauen – allesamt in Stiftungen geparkt – profitiert nach wie vor von den finanziellen und politischen Untaten der Vorväter.«

»Wenn ich mich nicht irre, wurden die steuervermeidenden Stiftungen für die Schwerreichen in den achtziger Jahren vom SPÖ-Finanzminister Lacina eingeführt, der, wie ich mich ebenfalls zu erinnern glaube, damals auch die Erbschaftssteuer abschaffte«, sagte der Dozent. »Man wollte damit Investitionen in Betriebe ankurbeln, hat aber nur die Schatzbildung der obersten Tausend gefördert. Es sei ein Merkmal der sozialdemokratischen Linken, daß sie gesellschaftspolitisch fortschrittlich, im Bereich der Wirtschaft aber reaktionär agiert. Mit einem Wort: Homo-Ehe für die Bobos und Ein-Euro-Shops für eine kommende Sklavengeneration.«

Groll machte einige schnelle Schläge mit dem Paddel, um aus dem Heckwasser eines mahagonigetäfelten Motorboots zu kommen, eines von dreihundertfünfundfünzig, die auf dem See bewegt werden dürfen, wie er anmerkte. »Im übrigen solle niemand sagen, die Voodoo-Ökonomie der Freiheitlichen ab dem Jahr 2000 hätte keine Vorläufer gehabt; vorteilhafter kann eine Politik für Millionäre und deren Klientel nicht ausfallen, als in der Vranitzky-Ära« ergänzte Groll. »Grasser und seine Kumpane waren dagegen naive Anfänger. Die Justiz ist gerade dabei, den Lehrlingsstatus der freiheitlichen Lichtfiguren zu honorieren, indem sie die Haftstrafen der Herrn Rumpold und Hochegger soweit kürzt, daß die beiden nicht hinter Gitter müssen, sondern mit einer Fußfessel bestückt ihren Geschäften weiter nachgehen können.«

Sie waren von der Bootsanlegestelle an der Seepromenade neben dem noblen Strandcafé »Seespitz«, in dem ein Wiener Schnitzel 25 Euro kostet, andererseits aber mit einem luxuriösen Behinderten-WC aufwartet, ans südliche Ufer gepaddelt und steuerten nun an der berühmten Bootswerft Schmalzl vorbei. Sie sei vor einigen Jahren abgebrannt, erzählte Groll.

»Einer der wenigen Fälle, in denen die Versicherungen ordentlich zahlten. Sie sehen ja, wie stolz und modern der Betrieb jetzt dasteht.«

Ob er am Vortag das »Sommergespräch« der ORF-Redakteurin Schnabl mit Karl-Heinz Strache gesehen habe, erkundigte sich der Dozent. Ja und nein, erwiderte Groll. Gesehen habe er die beiden schon, aber das Hörvermögen habe hin und wieder ausgesetzt. So, als Strache nach seinen Wirtschaftskonzepten gefragt worden sei.

Das wundere ihn nicht, meinte der Dozent und wich mit einem geschickten Paddelschlag einem Stand-Up Paddler aus, der den Kurs seines Bretts nicht kontrollieren konnte.

»Straches Wirtschaftspläne könnte sich auch das verdrehteste Kabarettistenhirn nicht ausdenken. Der Umfragekaiser sieht als das wichtigste Instrument zur Ankurbelung der Wirtschaft die Zeltfeste. Jene verliehen der Wirtschaft Wachstumsschübe und würden die Arbeitslosigkeit senken. Auch Ein-Euro-Jobs findet Strache toll, wo kämen wir hin, wenn man dem Gesindel ohne Gegenleistungen Sozialhilfen gewährt. Sagen Sie, geschätzter Groll, diese Felswände dort hinten, endet dort nicht Haiders Bärental?«

Groll nickte. »Sein Geist ist nicht nur in den Kärntnern aktiv, die Norbert Hofer mit einer erdrückenden Mehrheit bei der Erstwahl gewählt haben. Er treibt sich auch noch in den Karawanken herum, so in einem Nachbartal des Bärentals, in dem das ehemalige Loibl-Konzentrationslager liegt. Dort hat sich neulich eine grimmige Posse ereignet. Ein Jagdpächter hat auf dem Gelände des KZ einen Hochstand errichtet, von dem aus man das Gelände des ehemaligen Lagers bestreichen kann.«

»Das ist nicht wahr«, rief der Dozent und fing mit dem Paddel einen Krebs, worauf auch die beiden vom Kurs abkamen und auf ein Ausflugsschiff zusteuerten.

Groll versuchte, den Kurs zu korrigieren. »Die Beamten des zuständigen Innenministeriums hatten verabsäumt, die rund ums Lager führende Straße und die Orte der Wachtürme zu pachten, wodurch die Vorgangsweise des Jagdfreunds rechtlich legal ist. Eine Gruppe von Antifaschisten hat nun die Leiter des Hochstands entfernt und ein zweisprachiges Transparent ‚Für ein Gedenken mit Würde' angebracht. Seither tobt ein Glaubenskrieg. Für jene, die an die Unverletzlichkeit des Eigentums glauben, ist das Vorgehen der Vermummten ein Sakrileg. Und jene, die sich fragen, was in Kärnten heutzutage noch immer möglich ist, sind fassungslos.« Den beiden gelang zwar eine kleine Kurskorrektur, leider wählte aber auch das Ausflugsschiff denselben Kurs. Verbissen paddelnd, vergaßen die beiden aber nicht auf die Auseinandersetzung mit Kärnten. Groll gab dem Dozenten ein Beispiel für die Wirtschaftskompetenz der FPÖ.

»Die Kärntner Landeshypo, so hieß die Hypo Alpe Adria früher, vergab in Kroatien Kredite wie folgt: Jemand schlägt einen Golfplatz auf einer Steinwüste im Karst vor und will einen Kredit über zwei Millionen Euro. Die Bank des Landes Kärnten gewährt vier Millionen. Die Auszahlung erfolgt nicht nach dem üblichen Prozedere nach Evaluierung und Baufortschritt, sondern auf einmal und in cash. Kein einziges Mal erfolgt eine Kontrolle. Fälle dieser Art von Kärntner Geschäften gehen auf dem gesamten Westbalkan in die Hunderte, mit den Geldern hätten Jachten, Hotels, Nobelresorts, Marinas finanziert werden sollen. Tatsächlich wurde nur ein Bruchteil der Projekte realisiert. Der Rest blieb als ausgefallenes Kreditrisiko bei der Kärntner Bank und später, nach deren de-facto-Konkurs, beim österreichischen Steuerzahler. Daß die Finanzierung der kroatischen Kriegsmaschinerie auch in Teilen über die Kärntner Landesbank lief und sich selbst der kroatische Präsident und HDZ-Vorsitzende Ivo Sanader an den Raubzügen beteiligt, sei nur am Rande erwähnt. Mittels kick-back-Zahlungen streiften aber auch hier die Haider-Partei und ihr nahestehende Finanzkreise Millionen ein. Zwei Schlüsselfiguren in diesem Zusammenhang waren der kroatische Ex-General Zagorec und der rüstige Ustaša, Kriegsverbrecher Milivoj Ashner, der in Klagenfurt unter dem Schutz der Haider-Partei in Ruhe seine Kontakte spielen lassen konnte. Der von der FPÖ unter Haider angerichtete Schaden beläuft sich auf achtzehn bis zwanzig Milliarden Euro, wobei hinzugefügt werden muß, daß die ‚Kärntner Ökonomie' es an sich hat, daß noch jedes Worst-Case-Szenario von der Wirklichkeit übertroffen wurde. Fix ist nur, daß die österreichischen Steuerzahler für die kriminelle Finanzpolitik der Freiheitlichen gradestehen müssen. Kärnten befindet sich im Status eines bankrotten Landes, auch notwendigste Infrastrukturmaßnahmen können finanziell nicht mehr bedient werden.«

Das Schiff kam immer näher. »Und wie reagieren die Kärntner«, rief der Dozent. »Sie spüren die Einschränkungen mit jedem Tag schmerzlicher – und sie reagieren ganz im Geiste des verunglückten Landeshauptmanns: Schuld sind die anderen, die EU, Wien, die Finanzjuden New Yorks« rief Groll zurück, denn das Motorgeräusch des Schiffes wurde lauter. »Unter Haider hätte es dieses Schlamassel nicht gegeben, raunen sie. Längst steigen die Umfragewerte für eine Partei, die eigentlich im Orkus der Geschichte hätten verschwinden müssen. Für die von der FPÖ verursachte Katastrophe werden bei den nächsten Landtagswahlen alle übrigen Parteien büßen. Das Wahlergebnis für Norbert Hofer bei den Präsidentenwahlen läßt Schlimmsten befürchten – fast eine Zweidrittelmehrheit.«

»Das Schiff hat keinen Namen!« rief der Dozent.

»Doch«, rief Groll zurück. »Es heißt ‚Zürich Kosmos'. In Kärnten haben die Schiffe keine Schiffsnamen, sie tragen den Namen von Versicherungen. Das ist die Kärntner Ökonomie. Wir müssen scharf backbord steuern!«

»Gern! Wo ist Backbord?« Der Dozent geriet in Panik.

»Links, Sie Landratte!« rief Groll. »Paddeln Sie nach links.«

»Und wenn wir es nicht schaffen?«

»Dann wird es in den Nachrufen heißen: *Ihnen half keine Versicherung, sie kollidierten mit Kärnten*« rief Groll.

»Und wer gewinnt die zweite Wahl?« rief der Dozent.

Grolls Antwort ging im Motorgeräusch der ‚Zürich Kosmos' unter.

Erwin Riess schreibt Stücke und Prosa, zuletzt: »Unerhörte Lust – Zur Sexualität Behinderter und kranker Menschen (gem. mit R. Likar), Otto Müller Verlag und »Herr Groll und das Ende der Wachau«, Roman 2015

Erziehung zur Kritikfähigkeit

Tina Füchslbauer über einen neuen Sammelband zum Rechtsextremismus.

Die Forschungsgruppe Ideologien und Politiken der Ungleichheit (FIPU) widmet sich in ihrem zweiten Sammelband dem Thema der Prävention und politischen Bildung. Eine fundierte Auseinandersetzung mit der Frage, wie rechtsextremen Tendenzen in der Pädagogik und in der sozialen Arbeit begegnet werden, beziehungsweise wie solchen Entwicklungen vorgebeugt werden kann, ist wichtig und notwendig, denn politische Bildung steckt im postnazistischen Österreich noch in den Kinderschuhen. »Zwischen Symbolpolitik und hektischem Aktivismus« verorten die Forscher_innen von FIPU bisherige Versuche seitens der Politik, Extremisierungstendenzen zu begegnen. Politische Bildung pendelt hierzulande somit zwischen völliger Bedeutungslosigkeit und absoluter Überhöhung hin- und her.

Nach einem historischen Überblick über die Geschichte der politischen Bildung von Günther Sandner folgt von Nico Bechter eine Einschätzung dessen, wie neoliberale Ideologien Einfluss auf die österreichische Bildungspolitik haben. Stefanie Mayer und Bernhard Weidinger stellen in ihrem Beitrag die Frage, ob Pädagogik gegen Rechts einem Kampf gegen Windmühlen gleichkommt und untersuchen Erkenntnisse der kritischen Antisemitismus-, Rassismus-, und Rechtsextremismusforschung auf ihre Relevanz für die politische Bildungsarbeit. Ihre eingangs formulierte Feststellung, dass die Gründe für den Hass auf die imaginierten »Anderen« im hassenden Subjekt und nicht in jenen, die angefeindet werden, zu suchen sind, mag banal klingen, bildet aber die Basis für pädagogische Interventionen.

Karin Kuchler diskutiert die Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der politischen Arbeit und zeigt Potentiale geschlechterreflektierter Pädagogik auf. Die Feststellung, dass die Normsetzung heterosexueller Lebensweisen und der gesellschaftliche Zwang, sich in einem Zweigeschlechtersystem zu verorten, rechtsextremen Ansichten förderlich ist, führt zur logischen Schlussfolgerung, dass politische Bildung auch Kritik an Geschlechterverhältnissen implizieren muss. Ihr Aufsatz endet mit dem Aufruf, Sojourner Truth endlich jene feministische und rassismuskritische Vorreiterinnenrolle zuzusprechen, die sie verdient.

Elke Rajal und Heribert Schiedel widmen sich der Rechtsextremismusprävention in der Schule. Eine folgenreiche Fehlannahme ist, dass bei vielen pädagogischen Ansätzen davon ausgegangen wird, dass eine feindliche Einstellung den vermeintlich »Anderen« gegenüber in einem fehlenden Wissen über sie wurzelt. Deshalb macht es, so Rajal und Schiedel, wenig Sinn, Schüler_innen etwas über das Judentum zu erzählen, um im Sinne Adornos dazu beizutragen, dass Auschwitz sich nicht wiederholen möge. In diesem Aufsatz zeigt sich ein grundlegendes Problem der politischen Bildung: Sie kann auf qualitative Art und Weise nur von jenen geleistet werden, die selbst einen gewissen Grad an Auseinandersetzung mit dem Thema aufweisen. Da Diskriminierungen jedweder Art an den Ausbildungsstätten für Pädagog_innen unzureichend behandelt werden, kann bislang nicht davon ausgegangen werden, dass Rassismus- und Antisemitismuskritik selbstverständlich in den Lehrplan Einzug finden.

Wer sich einfache Rezepte gegen Rechtsextremismus erwartet, wird enttäuscht. Zurecht, denn dazu ist das Thema zu komplex. Judith Goetz räumt mit der Annahme auf, der Besuch von Gedenkstätten, wie er in vielen Schulen vorgesehen ist, würde automatisch zu einer nachhaltigen Sensibilisierung führen. »Entgegen weit verbreiteter Erwartungshaltungen und Wunschvorstellungen funktionieren KZ-Gedenkstättenbesuche eben nicht als ‚Allheilmittel', ‚Schutzimpfung' oder ‚Immunisierung' gegen rechtsextremes oder neonazistisches Gedankengut«, so die Wissenschaftlerin. Der Umkehrschluss, dass diese sinnlos wären, sei allerdings ebenso falsch. Auch hier steht die Qualität in engem Zusammenhang mit der Qualifizierung der Begleiter_innen und den Zeitressourcen, die für diese Besuche geschaffen werden.

Da insbesondere die Primärprävention zu wenig Aufmerksamkeit genießt, stellt der Beitrag von Jana Sommeregger zu Kinder- und Jugendliteratur zum Thema eine Besonderheit dar. Dass einige der von ihr erwähnten Bücher nicht nur auf junge Menschen, sondern auch auf Erwachsene Einfluss haben, zeigt die Bedeutung von Autorinnen wie Christine Nöstlinger, Käthe Recheis und Mira Lobe.

In dem Beitrag mit dem provokanten Titel »Die hilflose Profession« beschäftigt sich Eva Grigori mit dem Umgang mit rechtsextremen Erwachsenen in Handlungsfeldern der Sozialen Arbeit. Sie weist darauf hin, dass Beziehungsarbeit politische Kritik nicht ausklammern darf. Allerdings hängt es, so die Autorin, bislang vom Engagement Einzelner ab, rechtsextremen Tendenzen etwas entgegenzusetzen.

Carina Klammer, von der im ersten Band der FIPU-Reihe ein Artikel über antimuslimischen Rassismus zu finden ist, erforscht in diesem Beitrag den Begriff der »Deradikalisierung«, dessen Blüte eben ein Ausdruck dieses Rassismus ist. Fabian Reicher knüpft daran thematisch mit seinen Ausführungen zur sozialarbeiterischen Praxis in der Jugendarbeit an.

Im letzten Beitrag gehen Judith Goetz und Matthias Falter auf aktuelle Entwicklungen rund um Pegida in Österreich ein, wobei der Fokus nicht auf rassistischen Täter_innen, sondern auf »der« Linken liegt, die – so die Autor_innen – teils problematische Erklärungsmuster für die Entstehung der Bewegung hat.

Abschließend sei mit Carina Klammer festgestellt, dass pädagogische und sozialarbeiterische Präventionsarbeit zwar wichtig ist, dass es für umgreifende Veränderungen aber vor allem eines braucht: »eine solidarische, antirassistische, antifaschistische und emanzipatorische Zivilgesellschaft.« Das Buch ist deshalb nicht nur für Pädagog_innen und Sozialarbeiter_innen geeignet, sondern bietet für uns alle wichtige Implikationen zur eigenen Politisierung.

FIPU (Hg.in): »Rechtsextremismus. Band 2: Prävention und politische Bildung.«, Mandelbaumverlag, Wien 2014

Tina Füchslbauer ist Sozialarbeiterin und hat an der Uni Wien Gender Studies studiert.

»Dem Verstand zuliebe, des Anstands wegen«

Vorbemerkung zu einer Kritik des politischen Engagements. Von *Gerhard Scheit*.

Es gehe nicht um Schuld, sagt der eben erst aus dem Lager befreite Knabe Köves in Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*: es gehe »nur darum, daß man etwas einsehen müsse, schlicht und einfach, allein dem Verstand zuliebe, des Anstands wegen, sozusagen«.[1] Einzusehen wäre dem Verstand zuliebe, dass man ihn hat und sich nicht einfach darauf hinausreden kann, ihn nicht zu haben; das heißt: das Vermögen, für sich selbst zu bestimmen, durch welches Urteil dem Bewusstsein eine Tat oder Untat oder Nichttat erscheint – sei's nun unter einem moralischen Gesetz oder unter der Annahme, dass es kein solches gebe oder was immer. Köves ist, ohne es zu wissen, ein Anhänger von Hobbes und Spinoza: Niemand könne »sein Recht oder seine Fähigkeit, frei seine Vernunft zu gebrauchen und über alles zu urteilen, *auf einen anderen übertragen, noch kann er dazu gezwungen werden*.«[2]

Die Frage muss jedoch zugleich lauten, in welcher Form das Urteil überhaupt möglich sei, wenn ebenso der Zwang bedacht wird, der unter den Bedingungen gesellschaftlicher Unfreiheit herrscht und auf den jeder Imperativ insofern Antwort zu geben sucht, als er – über jenen gedanklichen Anstand und jene Aufrichtigkeit im Bewusstsein hinausweisend – ja nicht bereit ist, Freiheit auf Freiheit des Denkens einzuschränken. Andererseits liegt in dieser Gleichsetzung des Gedankens und der Tat, der Theorie und der Praxis, unausgesprochen die Utopie einer Gesellschaft, in der Denken und Handeln nicht mehr ‚existentiell' wie durch einen Abgrund getrennt sind, genauer: durch den Abgrund des Politischen; in der für den Einzelnen nicht allein gedanklich zu urteilen, sondern auch dem Urteil gemäß zu handeln möglich wäre, ohne damit in letzter Instanz das Leben, das eigene wie das der anderen, aufs Spiel zu setzen – wobei freilich schon vorausgesetzt ist, dass Letzteres kein Zweck sein darf. So sagt das Erzähler-Ich bei Kertész schließlich zu sich selbst: Gerade da sei der »Haken: ich bin da, ich weiß wohl, daß ich jeden Gesichtspunkt gelten lasse, um den Preis, daß ich leben darf.«[3] ‚Existentiell' meint hier also nichts anderes, als dass im Begriff des Handelns im Unterschied zum Denken ein unmittelbar Gefahrdrohendes immer schon impliziert ist, selbst wenn es nur das Äußerste, das geschehen kann, betrifft. Noch die Vorstellung, dass Theorie ihrerseits eine Form der Praxis sein kann, enthält darum ein Wahres, worin das Bestehende denunziert wird: Der Zeichner, der eine Mohammed-Karikatur veröffentlicht, weiß am besten, was heute Einheit von Theorie und Praxis bedeutet.
Warum sich dieser Karikaturist aber der Gefahr aussetzt, kann an einem bestimmten Punkt gesellschaftlich nicht mehr begründet werden: er tut es eben, wie Köves sagen würde, dem Verstand zuliebe, des Anstands wegen, und das lässt sich darum mit Kant nur aus dem intelligiblen Vorhandensein eines Imperativs erklären. Auf dieses Unableitbare musste schon Marx, gegen Hegel gewandt, rekurrieren, um auf das Leid des Einzelnen jenseits der Bewegung des Weltgeists den Blick zu lenken; sah sich Adorno genötigt zurückzukommen, weil gegen die potentielle Wiederholung von Auschwitz gerichtet kein Weltgeist, auch nicht der des revolutionären Klassenbewusstseins, mehr zählt, sondern bloß Freiheit als einzige Voraussetzung jedes Imperativs. Aus ihr lässt sich allerdings für dessen jeweiligen Inhalt nichts ableiten – wohl aber aus der »Abscheu« vor dem leibhaftigen Schmerz und dem gewaltsamen Tod, den Adorno in der Formulierung des Imperativs zum Ausdruck bringt.[4]

Es gibt innerhalb von Herrschaftsverhältnissen, so vermittelt darin Herrschaft sein mag, eben doch nur die eine Möglichkeit, Freiheit *wahrzunehmen* in dem hier gemeinten, doppelten Wortsinn: durch einen Imperativ hindurch. Als dessen Voraussetzung weist sie dennoch über das moralische Gesetz auch hinaus: wenn es um das Existentialurteil geht, dass die Todesdrohung die Garantie der Einheit ist, auf der jegliche Form von Herrschaft beruht. Darum kann Marx bei dem Formellen des Kantischen Imperativs nicht stehenbleiben und Adorno vom »Stande der Unfreiheit« überhaupt sprechen. Ihre Imperative sind im Hinblick auf jenes Existentialurteil formuliert, im Hinblick auf die Befreiung der Gesellschaft von deren eigenem Zwang, der sich eben in letzter Instanz im gewaltsamen Tod manifestiert. Mit Auschwitz aber wurde die »Endlösung«, das ‚Existentialurteil' gegen die Juden, an die Stelle der Revolution gesetzt, und damit muss nicht nur die Möglichkeit eines anderen gesellschaftlichen Zustands immer zugleich als eine begriffen werden, die Wiederholung der Endlösung zu verhindern, sondern die Verhinderung selbst hat im Zweifelsfall der konkreten, einzelnen Situation Vorrang gegenüber der Möglichkeit, den Stand der Unfreiheit, die Herrschaftsverhältnisse im Ganzen, die doch auch Auschwitz zugrunde liegen, abzuschaffen.

Wem aber bereits das zu utopisch klingen mag, weil da von der nach wie vor aufrechterhaltenen Herrschaft die Rede ist, von Verhältnissen, in denen »der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen« (Marx) sei, sollte wenigstens Eines bedenken: Selbst bei Hobbes, der doch gemeinhin als Apologet der Unfreiheit gilt, wenigstens insofern sie das Schlimmere des Bürgerkriegs verhindere, kann kein wie immer geartetes Gesetz getrennt betrachtet werden von dem *höchsten* Recht, sich Schmerz und Tod vom Leib zu halten – wodurch sich Hobbes natürlich in vielfältige logische Widersprüche verfängt, die weder anthropologisch noch politisch mehr aufgelöst werden können. An dieser Einheit droht allerdings philosophische Reflexion immer aufs Neue zu scheitern, denn sie bewusst zu machen, dazu bedarf es im Grunde der Formen der Kunst.

So hat auch der *Roman eines Schicksallosen* wesentlich in der Stimme des vom Lager erzählenden Knaben – fast möchte man sagen: in ihrem Klang[5] –, die Form gefunden für die einzigartige Situation des Subjekts (»Es war nicht mein Schicksal, aber ich habe es durchlebt«[6]) wie für dessen »quälbaren Leib«, die in welcher Gestalt auch immer und soweit es irgend möglich ist, zusammen hervortreten müssen: Voraussetzung des Urteils, das die divergierendsten Erfahrungen, die das Individuum macht, zu synthetisieren habe im Namen jenes »Anstands«, von dem der Junge am Ende des Romans spricht.

Vorabdruck aus dem neuen Buch von Gerhard Scheit: Kritik des politischen Engagements, *das in diesen Tagen beim Freiburger ça ira-Verlag erscheint (ca. 700 Seiten, ca. 36 Euro). Wir danken dem Verlag für die Genehmigung zum Abdruck.*

---

[1] Imre Kertész: Roman eines Schicksallosen [1975]. Aus dem Ungarischen von Christina Viragh. Reinbek 1998, S. 285.

[2] Die Stelle aus dem *Theologisch-politischen Traktat* hat Marx exzerpiert, die Hervorhebungen stammen von ihm: Exzerpte aus Benedictus de Spinoza Opera ed. Paulus [1841]. Marx-Engels-Gesamtausgabe (MEGA). Berlin 1975ff. Abt. IV. Bd. 1, S. 781.

[3] Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 287.

[4] Diese Formulierung lautet in der *Negativen Dialektik* folgendermaßen: »Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe. Dieser Imperativ ist so widerspenstig gegen seine Begründung wie einst die Gegebenheit des Kantischen.«

[5] Wer einmal gehört hat, wie der Autor aus seinem Roman vorliest, kann verifizieren, wie viel vom Klang im Text selbst enthalten ist.

[6] Kertész: Roman eines Schicksallosen, S. 283.

Herr, wirf Hirn vom Himmel

Svenna Triebler über die Messbarkeit rechter Dummheit.

*»Der Fuchs ist schlau und stellt sich dumm,
beim Nazi ist es andersrum.«*

Diese alte Weisheit scheint im Gegensatz zu Tucholskys Diktum zu stehen, der Vorteil der Klugheit bestehe darin, dass man sich dumm stellen könne, während das Gegenteil schon schwerer sei. Bevor aber erläutert werden kann, warum es sich hier vielmehr um den Unterschied zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung handelt, muss erst einmal definiert werden, was eigentlich unter Dummheit beziehungsweise deren Gegenteil, also Intelligenz, zu verstehen ist.
Damit tun sich allerdings selbst diejenigen schwer, die sich beruflich damit befassen. »Intelligenz ist, was der Intelligenztest misst«, konstatierte bereits 1923 der US-Psychologe Edwin Boring und wird damit bis heute von denen zitiert, die die Aussagekraft derartiger Tests oder gleich des Intelligenzbegriffs an sich in Frage stellen. Etwas genauer umrissen es 1994 50 Forscher aus den USA unter Federführung der Bildungspsychologin Linda Gottfredson: »Intelligenz ist eine sehr allgemeine geistige Kapazität, die – unter anderem – die Fähigkeit zum schlussfolgernden Denken, zum Planen, zur Problemlösung, zum abstrakten Denken, zum Verständnis komplexer Ideen, zum schnellen Lernen und zum Lernen aus Erfahrung umfasst.« Diese Definition soll im folgenden als Leitfaden dienen.

Das macht eine kritische Betrachtung des Begriffs und der Testmethodik allerdings nicht überflüssig. Adorno etwa war der Meinung, als intelligent würden nur Verhaltensweisen bezeichnet, die dem jeweils fortgeschrittensten technischen Entwicklungsstand angemessen seien. Dieser Einwurf ist insofern berechtigt, als dass etwa das Komplettieren von Zahlenreihen Ausdruck einer durchquantifizierten Gesellschaft ist; der durchschnittliche Mensch des Mittelalters etwa wäre wohl an einer solchen Aufgabe gescheitert, ohne deshalb notwendigerweise dümmer zu sein als heutige Zeitgenossen. Andererseits ließe sich die Frage dagegenhalten, wann man im modernen Alltagsleben schon einmal vor das Problem gestellt wird, Würfel aus verschiedenen Perspektiven zu identifizieren oder herauszufinden, welches Wort nicht in eine Aufzählung passt, wie es in standardisierten IQ-Tests der Fall ist.

Die schwerwiegendste Kritik ist allerdings die der rassistischen und sozialen Schlagseite derartiger Tests, denn Angehörige ethnischer Minderheiten und niedriger sozialer Schichten schneiden darin regelmäßig schlechter ab als Personen mit einem Hintergrund, der in den selbstkritischeren Kreisen der Psychologie inzwischen als WEIRD (»Western, educated, industrialized, rich and democratic«) bezeichnet wird. Dafür gibt es diverse Erklärungen: Zum einen liegt auf der Hand, dass es schon von frühester Kindheit an einen Unterschied macht, ob jemand von Eltern mit viel Geld und Zeit oder aber von einer gestressten alleinerziehenden Mutter mit Halbtagsjob aufgezogen wird. Hinzu kommt, dass das Denken in Vergleichen und Kategorien, wie es IQ-Tests erfordern, nicht in allen Gesellschaften einen so hohen Stellenwert besitzt wie in der westlichen. Und nicht zuletzt können Ergebnisse durch internalisierte Stereotype beeinflusst werden: So zeigen Frauen in Mathematiktests schlechtere Leistungen, wenn ihnen vorher Werbespots voller Geschlechterklischees gezeigt werden, in einer anderen Studie reichte es, die Ausfüller eines Fragebogens bei den demographischen Angaben nach ihrer Hautfarbe zu fragen, um die Resultate von afroamerikanischen Teilnehmern runterzuziehen.

Nur einen Grund sehen Intelligenzforscher nicht (mehr[1]) für das beobachtete Gefälle: nämlich die Gene. Zwar wird heute allgemein davon ausgegangen, dass es eine - von der jeweiligen Bevölkerungsgruppe unabhängige - erbliche Komponente dafür gibt, wie viele PS jemand so unter der Schädeldecke hat[2]; umstritten ist, wie groß dieser Anteil ist, unumstritten jedoch, dass auch die Umwelt eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Und so wird man auch in der DNA eines Hobbygenetikers wie Thilo Sarrazin keine Hinweise darauf finden, was ihn zur Verbreitung von dummen Thesen treibt wie der, das Erbgut von muslimischen Einwanderern – und nicht etwa Faktoren wie Diskriminierung und soziale Lage – sei für schlechte Schulleistungen von deren Kindern und Kindeskindern verantwortlich.

Bild: Life of Riley

Kleiner Tipp: Wenn das Intelligenztestergebnis nach Hakenkreuz aussieht, ist es falsch.

Eine bessere Erklärung hat wiederum der Herr Adorno: *»Dummheit ist ein Wundmal. Sie kann sich auf eine Leistung unter vielen oder auf alle, praktische und geistige, beziehen. Jede partielle Dummheit eines Menschen bezeichnet eine Stelle, wo das Spiel der Muskeln beim Erwachen gehemmt anstatt gefördert wurde. […] Solche Narben bilden Deformationen, sie können Charaktere machen, hart und tüchtig, sie können dumm machen – im Sinn der Ausfallser-scheinung, der Blindheit und Ohnmacht, wenn sie bloß stagnieren, im Sinn der Bosheit, des Trotzes und Fanatismus, wenn sie nach innen den Krebs erzeugen.«*
Auch wenn Adorno vielleicht etwas einseitig mit den äußeren Einflüssen auf die geistige Entwicklung argumentiert, hat er doch nicht nur richtig erkannt, dass es leichter ist, Menschen dümmer zu machen, als es ihrem Potential entspricht, als dafür zu sorgen, dass sie dieses voll ausschöpfen können, und zudem die Hetztiraden der Sarrazins & Co. einleuchtend erklärt; er hat auch vorweggenommen, was neuere Forschungsergebnisse über den Zusammenhang von Intelligenz und politischer Einstellung nahelegen und sich unter der Formel zusammenfassen lässt: je dümmer, desto rechts.

Nun sollte man psychologischen Studien stets mit einer Portion Skepsis begegnen, schließlich kann so etliches schiefgehen, wenn sich ein Fach, das ja im Wortsinne die Geisteswissenschaft per se ist, als Naturwissenschaft geriert. Da allerdings verschiedene Forschungsgruppen unabhängig voneinander zu ähnlichen Schlussfolgerungen gelangen, darf man schon von einer gewissen Aussagekraft ausgehen.
So lautet der Befund eines Forscherteams der kanadischen Brock University in Ontario, dass ein niedriger IQ, gemessen in der Schulzeit, mit rassistischen Einstellungen im Erwachsenenalter korreliert; eine andere Studie, diesmal von der Kent University in Ohio (USA), kam zu dem Ergebnis, dass Menschen um so stärker zu Vorurteilen gegen Schwule neigen, je geringer ihre Fähigkeit zum abstrakten Denken ist. Ebenfalls in den USA, an der University of Arkansas, zog eine dritte Gruppe gleich mit in Rechnung, dass die Denkfähigkeit keine in Stein gemeißelte Größe, sondern auch eine Frage der aktuellen Form ist. Dazu untersuchten die Forscher Versuchspersonen in verschiedenen Szenarien, die die kognitive Leistung herabsetzten: In einem Fall passten sie Gäste einer Kneipe beim Verlassen derselben ab, ließen sie einen Fragebogen zu diversen gesellschaftlichen Themen ausfüllen und ins Röhrchen pusten. Ergebnis: Je betrunkener, um so konservativer die Einstellung – und zwar unabhängig davon, wo sich die Teilnehmer selbst im politischen Spektrum einordneten. In weiteren Versuchen mussten Testpersonen die Fragen unter Zeitdruck beantworten, wurden mit anderen Aufgaben abgelenkt oder aufgefordert, spontan aus dem Bauch heraus zu antworten (die Vergleichsgruppen blieben ungestört bzw. wurden angewiesen, ihre Antworten gründlich abzuwägen). In allen Fällen ließ weniger Nachdenken die Meinungen nach rechts rutschen.

Bei all diesen Studien geht es um Durchschnittswerte; zu behaupten, alle Rechten seien dumm und kluge Menschen automatisch liberal oder links, wäre etwa so, als könne es keine zwei Meter großen Frauen geben, weil Frauen durchschnittlich gesehen kleiner als Männer sind. Die Erklärung für den allgemeinen Trend klingt jedoch einleuchtend: Wem es an Kapazitäten in der Denkmurmel gebricht, der greift eher zu komplexitätsreduzierenden Welterklärungen, und die sind überwiegend im reaktionären Spektrum anzusiedeln.[3]

Die Befunde decken sich mit unwissenschaftlichen Alltagserfahrungen wie der, dass sich das Ausmaß von Haß und Hetze in Onlinekommentaren oft bereits an deren mangelhafter Rechtschreibung und Logik erkennen lässt; auch Interviews mit reumütigen IS-Heimkehrern lassen durchscheinen, dass es sich bei den jungen Männern, die sich zu dschihadistischen Greueltaten anwerben lassen, zumeist nicht um die hellsten Kerzen auf der Torte handelt. Und last but not least passt auch der aggressive Antiintellektualismus des historischen Faschismus' ins Gesamtbild.
Letzteres macht auch deutlich, dass es keine Verharmlosung ist, die Dummheit der politischen Rechten beim Namen zu nennen. Ganz im Gegenteil gehört dies zu ihrer Gefährlichkeit: Wo Linke noch argumentieren, schlägt der Nazi schon zu oder steckt Flüchtlingsheime in Brand. Zudem kommt auch noch das ins Spiel, was als Dunning-Kruger-Effekt bekannt ist: Je inkompetenter ein Mensch ist, umso mehr neigt er dazu, seine Fähigkeiten zu überschätzen (und umgekehrt), womit die Großmäuligkeit erklärt wäre, mit der die üblichen Verdächtigen ihre Ignoranz in die Welt hinaustrompeten.

Bis vor wenigen Jahren galt so etwas noch als peinlich und politisch untragbar. Mit dem gesellschaftlichen Rechtsruck aber ist es wieder schick geworden, sich ganz offen als das dumme Arschloch zu präsentieren, das man ist. Herausstechendstes Beispiel ist sicherlich Donald Trump, dessen Erfolg genau darauf basiert, dass sich seine Anhänger darin wiedererkennen, und auch seine (Un)geistesverwandten in Europa gewinnen ihre Wähler nicht trotz, sondern wegen ihrer Denkfeindlichkeit und Faktenresistenz.

Mit Argumenten ist dem folgerichtig kaum beizukommen, und weder die auf kapitalistische Verwertbarkeit abzielenden Bildungssysteme noch die Medienlandschaft lassen irgendwelche Bestrebungen erkennen, wenigstens kommenden Generationen das Denken wieder beizubringen. Es aber wenigstens zu versuchen, bleibt denen überlassen, die die Hoffnung dennoch nicht ganz aufgeben wollen; schließlich war auch die Aufklärung einst Sache einer kleinen intellektuellen Minderheit. Oder wie ein kluger Mensch einmal seufzte: Alles muss man selber machen.

---

[1] Die ersten Protagonisten der Branche waren in ihrer übergroßen Mehrheit üble Rassisten und Verfechter der Eugenik. Im Nationalsozialismus führte das bis zur Ermordung von geistig Behinderten; andernorts, so in den USA, den skandinavischen Ländern und der Schweiz beließ man es »nur« bei Zwangssterilisationen – in letzterem Fall noch bis in die 1980er. Dass ihrem Forschungsgebiet heute oftmals mit Skepsis begegnet wird, hat sich die Intelligenzforschung also durchaus selbst zuzuschreiben.

[2] Dazu ließe sich allerdings einwerfen, dass auch Adel erblich ist und sich unter den Trägern dieses Merkmals sogar mehr genetische Übereinstimmungen finden lassen dürften, als man auf der bisher vergeblichen Suche nach dem »Intelligenzgen« entdeckt hat. Eine biologische Grundlage für Adligkeit wird trotzdem niemand behaupten.

[3] Eine Ausnahme bildet der Antisemitismus, der ja auch in der Linken nicht selten anzutreffen ist. Dies als »Sozialismus der dummen Kerls« zu erklären, ist zwar ebenfalls etwas unterkomplex, bietet aber immerhin einen Ansatz zum Verständnis.

Svenna Triebler lebt in Hamburg und schreibt für die Zeitschriften Konkret und Jungle World.

»Obama ist nicht schwarz«

Oder wie es kam, dass die Mormonen 2011 keine Terroristen wurden. Von *Sama Maani*.

»Obama ist nicht schwarz«[1], behauptete die schwarze US-amerikanische Autorin Debra Dickerson, kurz nachdem dieser Anfang 2007 seine Präsidentschaftskandidatur bekannt gegeben hatte – und »Eine Mehrheit der Schwarzen«, sekundierte damals das deutsche Magazin DER SPIEGEL »scheint diese Meinung zu teilen. In einer aktuellen Umfrage der *Washington Post* unter Afro-Amerikanern unterstützen 60 Prozent die weiße Parteirivalin Obamas, Hillary Clinton. Obama selbst kam bei den Schwarzen dagegen nur auf 20 Prozent [...] Dieses Phänomen erklärt sich dadurch, daß in den USA [...] unter Schwarzen die Bezeichnung ‚schwarz' nicht allein [die] Hautfarbe beschreibt. Sondern viel mehr: Kulturerbe, Herkunft, Philosophie, Sprache. Dickerson zieht die Linie glasklar: ‚*Schwarz* heißt in unserer politischen und sozialen Realität, daß jemand von westafrikanischen Sklaven abstammt.'«[2]

Für Rassist_innen steht seine Identität fest.

Gute eineinhalb Jahre später berichtete *Salon*, das selbe Online-Magazin, in dem Dickerson Obama das »Schwarz-Sein« abgesprochen hatte, über folgende Episode: »Ein Mann fragt beim canvassing [von Haus zu Haus gehen und um Stimmen werben (*Anmerkung des Autors*)] für Obama im westlichen Pennsylvania eine Hausfrau, welchen Kandidaten sie wählen würde. Sie brüllt ins Haus, um es herauszufinden. Der Mann im Inneren des Hauses brüllt zurück: »we're voting for the nigger!« (‚Wir wählen den nigger!'). Woraufhin sich die Hausfrau dem Stimmenwerber zuwendet - und die Aussage ihres Mannes in aller Ruhe wiederholt.«[3]

Jenen beiden Rassisten, der Hausfrau und ihrem Mann, ist es herzlich egal, ob Obama von westafrikanischen Sklaven abstammt oder nicht. Der Sohn einer weißen US-amerikanischen Mutter und eines kenianischen Vaters, ist für sie genauso ein *nigger* wie ein aus Nigeria eingewanderter Taxifahrer, auch wenn sie – aus welchen Gründen auch immer – bereit sind, diesmal einen *nigger* zum Präsidenten zu wählen.
Dieser brutalen, fremdbestimmten, gleichmacherischen Identifizierung des »*nigger ist nigger*« versucht Debra Dickersens Rede von »Schwarz heißt, daß jemand von westafrikanischen Sklaven abstammt« eine selbstbestimmte Identifizierung entgegenzusetzen, indem sie sich und »ihr eigenes Kollektiv« als Nachfahren westafrikanischer Sklaven zu identifizieren versucht. Oder anders: Dickersen setzt der *Identifizierung* durch den Feind eine - selbstbestimmte - *Identität* entgegen.

Erstaunlicherweise - und entgegen der vom *Spiegel* zitierten Umfrage - stimmten am 4. November 2008 nicht 20, sondern 95 Prozent aller schwarzen Wähler für Obama, einschließlich jener schwarzen Wähler, die wie Debra Dickersen ihre Identität auf ihre Abstammung von westafrikanischen Sklaven gründen. Zwar dürften jene »Westafrikaner« Obama selbstverständlich nicht *nur* aufgrund seines Schwarz-Seins (oder trotz seines angeblichen »Nicht-Schwarz-Seins«) gewählt haben, wir sind aber dennoch mit dem seltsamen Befund konfrontiert, daß am 4. November 2008 nicht die *Identität* als Nachfahre westafrikanischer Sklaven ausschlaggebend gewesen ist, sondern die gleichmacherische *Identifizierung* durch den rassistischen Feind - die zwischen Obama und den »Westafrikanern« keinen Unterschied macht.

*

Der Schriftsteller und Widerstandskämpfer Jean Améry war ein Kleinkind als sein jüdischer Vater als Tiroler Kaiserjäger im Ersten Weltkrieg fiel. Er wurde dann von seiner katholischen Mutter erzogen. 1938, nach dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland, floh er mit seiner jüdischen Frau aus Wien nach Belgien, wo er 1940 von den Nazis festgenommen und in einem südfranzösischen Lager interniert wurde. 1941 gelang ihm die Flucht. Zurück in Belgien schloss er sich einer Widerstandsgruppe an. 1943 wurde er erneut verhaftet und im Lager Breendonk schwer gefoltert. 1944 wurde er nach Auschwitz und in weiterer Folge nach Buchenwald und Bergen-Belsen deportiert. Als er schließlich befreit wurde, war seine Frau, um derentwillen er in jenen Konzentrationslagern »zwei Jahre lang die Lebenskräfte wach gehalten hatte«[4], nicht mehr am Leben.
Zwanzig Jahre später begann Améry das Unbewältigbare jener Erlebnisse im Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne* schreibend zu bewältigen.

» ... als ich 1935 in einem Wiener Café über eine Zeitung saß und die eben drüben in Deutschland erlassenen Nürnberger Gesetze studierte [...] brauchte [ich] sie nur zu überfliegen und konnte schon gewahr werden, daß sie auf mich zutrafen. Die Gesellschaft, sinnfällig im nationalsozialistischen deutschen Staat, den [...] die Welt als legitimen Vertreter des deutschen Volkes anerkannte, hatte mich soeben in aller Form [...] zum Juden gemacht [...] Ich war, als ich die Nürnberger Gesetze gelesen hatte, nicht jüdischer als eine halbe Stunde zuvor. Meine Gesichtszüge waren nicht mediterran-semitischer geworden [...] der Weihnachtsbaum hatte sich nicht magisch verwandelt in den siebenarmigen Leuchter. Wenn das von der Gesellschaft über mich verhängte Urteil einen greifbaren Sinn hatte, konnte es nur bedeuten, ich sei fürderhin dem Tode ausgesetzt. Dem Tode. Nun, dem gehören wir allen an, über kurz oder lang. Aber der Jude, als der ich durch Gesetzes- und Gesellschaftsbeschluß jetzt dastand [...], dessen Tage waren eine zu jeder Sekunde widerrufbare Ungnadenfrist [...] ich [bin] gewiß, daß ich in [...] diesem Augenblick der Gesetzeslektüre [...] das Todesurteil schon vernahm, und dazu gehörte [ja] auch keine besondere Geschichtsempfindlichkeit [...] Ich hatte [...] in diesen Tagen [einmal] in einer illustrierten Zeitung das Photo einer Winterhilfsveranstaltung in einer rheinischen Stadt gesehen, und da prangte im Vordergrund, vor dem elektrisch strahlenden Lichterbaum ein Spruchband [...] ‚Keiner soll hungern, keiner soll frieren, aber die Juden sollen krepieren...'«[5]

Die – von den Nationalsozialisten beherrschte - Gesellschaft hatte also Améry in diesem Augenblick »zum Juden gemacht«. Die Nürnberger Rassengesetze definierten ja akribisch anhand der Kriterien Abstammung, konfessionelle Zugehörigkeit und Ehe, ob jemand als Jude galt, als jüdischer Mischling ersten oder zweiten Grades, oder als »deutschblütig«. Améry galt, weil er zwei jüdische Großeltern besaß und mit einer Jüdin verheiratet war als »Volljude« - die jüdische Identität wurde hier also *gesetzlich konstruiert*.

Aber: »Wenn Jude sein heißt«, schreibt Améry an einer anderen Stelle, »mit

anderen Juden das religiöse Bekenntnis zu teilen, zu partizipieren an jüdischer Kultur und Familientradition, ein jüdisches Nationalideal zu pflegen, dann befinde ich mich in aussichtsloser Lage. Ich glaube nicht an den Gott Israels. Ich weiß sehr wenig von jüdischer Kultur. Ich sehe mich, einen Knaben, Weihnachten zur Mitternachtsmette durch ein verschneites Dorf stapfen, ich sehe mich in keiner Synagoge. Das Bild des Vaters – den ich kaum gekannt habe [...] – zeigt mir keinen bärtigen jüdischen Weisen, sondern einen Tiroler Kaiserjäger in der Uniform des Ersten Weltkriegs.«[6]

Identität denken wir gewöhnlich als etwas eigenes, uns zugehöriges, vertrautes – und bedeutsames. Glauben wir diese unsere Identität sei »verschüttet« oder gar »verloren«, fühlen wir uns aufgerufen, dieses Verschüttete oder Verlorene zu suchen: in den Tiefen unseres Selbst, in Erinnerungen oder in den Traditionen der Vorfahren.
Von all dem finden wir in Amérys Verhältnis zu »seinem« Jüdisch-sein nicht die geringste Spur.

»Ich war neunzehn Jahre alt, als ich von der Existenz einer jiddischen Sprache vernahm, wiewohl ich [...] genau wußte, daß meine religiös und ethnisch vielfach gemischte Familie den Nachbarn als eine jüdische galt [...] Ich war Jude so wie einer meiner Mitschüler Sohn eines bankrotten Wirtes war: wenn der Knabe mit sich allein war, mochte der geschäftliche Niedergang der Seinen so gut wie nichts für ihn bedeutet haben [...] Meint also Jude sein einen kulturellen Besitz, eine religiöse Verbundenheit, dann war ich keiner und kann niemals einer werden.«[7]

Eine wie auch immer geartete *positive* Identität als Jude hatte Améry also nicht - was aber nicht heißt, daß er glaubte, jenen brutalen negativen Akt der Identifizierung als Jude per Rassengesetz einfach zurückweisen zu können.

»Als ich 1935 die Nürnberger Gesetze las und mir bewußt wurde, nicht nur, daß sie auf mich zutrafen, sondern daß sie der juridisch [...] zusammengefaßte Ausdruck des schon vorher von der deutschen Gesellschaft durch ihr ‚Verrecke!' gefällten Urteilsspruches waren, hätte ich geistig die Flucht ergreifen [...] können. Dann hätte ich mir gesagt: So, so, dies ist also der Wille des nationalsozialistischen Staates [...] er hat aber nichts zu schaffen mit dem wirklichen Deutschland. Oder ich hätte argumentieren können, daß es eben nur Deutschland sei, ein leider in einem blutigen Wahn versinkendes Land, das mich da absurderweise zum Untermenschen [...] stempelte, während zu meinem Heil die große und weite Welt draußen, in der es Engländer, Franzosen, Amerikaner, Russen gibt, gefeit ist gegen die Deutschland geißelnde Paranoia. Oder ich hätte [mir] schließlich [...] zusprechen können: Was immer man von mir auch sage: es ist nicht wahr. Wahr bin *ich* nur, als der ich mich selber im Innenraum sehe [...]; ich bin, der ich *für mich* und *in mir* bin, nichts anderes. Ich will nicht sagen, daß ich nicht bisweilen solcher Versuchung unterlag. [Hervorhebungen von mir]«[8]

Bisweilen – aber nicht dauerhaft. Denn: »Ich verstand, wenn auch undeutlich, daß ich [...] den Urteilsspruch [der Nürnberger Gesetze (*Anmerkung des Autors*)] als einen solchen akzeptieren müsse [...] Ich nahm das Welturteil an [...]«[9]

Und weiter: »Ich kann in meinen Erwägungen den Juden, die Jude sind, weil eine Tradition sie birgt, keinen Raum lassen. Nur für mich selber darf ich sprechen – und [...] für die wohl nach Millionen zählenden Zeitgenossen, auf die ihr Judesein hereinbrach, ein Elementarereignis, und die es bestehen müssen ohne Gott, ohne Geschichte, ohne messianisch-nationale Erwartung. Für sie, für mich heißt Jude sein die Tragödie von gestern in sich lasten spüren. Ich trage auf meinem linken Arm die Auschwitz-Nummer; sie liest sich kürzer als der Pentateuch oder der Talmud und gibt doch [...] gründlicher Auskunft. Sie ist auch verbindlicher als Grundformel der jüdischen Existenz.«[10]

Jener von Debra Dickersen repräsentierte Diskurs, der Obama das Schwarz-Sein abspricht, bringt gegen die negative rassistische Identifizierung aller Schwarzen als *nigger* eine *positive* Identität in Stellung: die Abstammung »echter« schwarzer US-Amerikaner von westafrikanischen Sklaven.
Anders Améry, der seine Identifizierung als Jude durch den nationalsozialistischen Todfeind als *gesellschaftliches Urteil* radikal auf sich nahm - und sich weigerte, vor der negativen Identität, die ihm als Auschwitz-Nummer auf dem linken Unterarm eingeschrieben war in eine positive Identität als - religiöser, nationaler, kultureller, traditioneller - Jude zu flüchten.

*

Juden sind, nach Moishe Postone, für den modernen Antisemiten »Personifikationen der unfaßbaren, zerstörerischen, unendlich mächtigen [...] Herrschaft des Kapitals.«[11]

Der Antisemitismus ist daher, wie Detlev Claussen bemerkt, nicht einfach irgendeine »Unterabteilung des Rassismus«.[12] Dennoch aber, und bei aller Unterschiedlichkeit, gibt es eine für unseren Zusammenhang wichtige Gemeinsamkeit zwischen der Identifizierung von Juden durch die Rassengesetze der Nazis und der rassistischen Identifizierung schwarzer US-Amerikaner als *nigger*. Die per Gesetz zu Juden Gestempelten sind, wie die als *nigger* Identifizierten, Opfer eines - wie Améry es nennt - »Würdeentzugs«, den dieser in der Todesdrohung eingebettet sieht.

»Jude sein, das hieß für mich von diesem Anfang an, ein Toter auf Urlaub sein, ein zu Ermordender, der nur durch Zufall noch nicht dort war, wohin er rechtens gehörte [...] In der Todesdrohung, die ich zum ersten Mal in voller Deutlichkeit beim Lesen der Nürnberger Gesetze verspürte, lag auch das, was man [...] die methodische ‚Entwürdigung' der Juden durch die Nazis nennt.«

Die Todesdrohung, mit der Schwarze in den USA konfrontiert waren und sind, ist zwar – weil sie nicht, wie im Falle des Holocaust, einen industriellen Massenmord ankündigt - gänzlich anderer Art als jene von der Améry spricht. Todesdrohung, die Entwürdigung in sich birgt, war, ist und bleibt sie aber dennoch.

»Grundsätzlich galt ... für alle Sklaven, daß sie [...] in den Südstaaten der USA vor dem Gesetz so wie Vieh als Eigentum galten und keinerlei persönliche Rechte hatten. Sie waren der Willkür ihres Besitzers schutzlos ausgeliefert, d.h. er konnte sie einsperren, hungern lassen, auspeitschen [...] ja töten ohne dafür rechtlich belangt zu werden.«[13]

Die Ku Klux Klan-Morde, etwa die Morde an den Bürgerrechtsaktivisten 1964 in Mississippi, die bis heute nicht angemessen gesühnt wurden, und der Umstand, daß der Ku Klux Klan seit der Wahl Obamas neuen Zulauf verzeichnet, erinnern daran, daß diese Vergangenheit nicht vergehen will. Gibt man in die Google-Suchleiste die Begriffe »USA« und »Polizist« ein, lautet der erste Vorschlag: »erschießt Schwarzen«.

*

Der Berliner Psychoanalytiker Karl Abraham, ein Pionier der Psychoanalyse, beschreibt in seiner 1924 publizierten Schrift »Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen« den Fall eines Patienten, der »in seinen ersten Lebensjahren ein in jedem Sinne verwöhntes Kind [war]. [Von der Brust] [...] entwöhnte ihn [die Mutter] erst mit drei Jahren. Mit der Entwöhnung, die unter großen Schwierigkeiten erfolgte, traf nun zeitlich eine Reihe von Ereignissen zusammen, die den [...] Knaben plötzlich seines Paradieses beraubten. Er war bisher der Liebling der Eltern, der um drei Jahre älteren Schwester und der Kinderfrau gewesen. Die Schwester starb, die Mutter zog sich in eine [...] langdauernde Trauer zurück [...]. Die Kinderfrau verließ die Familie. Die Eltern [...] aber ertrugen das Leben in dem bisherigen Hause nicht, da sie sich beständig an das verstorbene ältere Kind erinnert fühlten. Man zog in [...] ein neues Haus. Mein Patient hatte ... alles verloren, was ihm bis dahin an Mütterlichkeit zuteil geworden war. Die Mutter hatte ihm zuerst die Brust entzogen und sich dann in ihrer Trauer auch psychisch gegen ihn abgesperrt. Schwester und Kinderfrau waren nicht mehr da, und selbst das Haus — ein so wichtiges Symbol der Mutter - existierte nicht mehr.

[...] Im halberwachsenen Alter verlor der Patient seinen Vater [...] und lebte nun mit der Mutter, der er jetzt [wieder] liebevoll zugetan war. Aber nach kurzer Witwenschaft heiratete die Mutter und ging mit ihrem Mann für längere Zeit auf Reisen. Sie stieß damit die Liebe des Sohnes aufs neue von sich ab [...]

Nach einer Reihe von Jahren starb die Mutter des Patienten. Er weilte während ihrer letzten Krankheit bei ihr und hielt die Sterbende in seinen Armen. Die starke Nachwirkung dieses Erlebnisses erklärt sich [...] daraus, daß es eine *vollkommene Umkehrung der unvergessenen Situation darstellte, in welcher der Patient als kleines Kind in den Armen und an der Brust der Mutter gelegen hatte*.

Kaum war die Mutter gestorben, so eilte der Sohn in die [...] Stadt, in welcher er sonst lebte, zurück. Seine Affektlage aber war keineswegs die eines Trauernden, sondern gehoben, glückselig. Er schildert, wie er von dem Gefühl beherrscht war, *die Mutter nun für immer und unverlierbar in sich zu tragen*. Eine innere Unruhe bezog sich nur auf die Beerdigung der Mutter. Es war, als störte ihn die Tatsache, daß der Körper der Mutter noch sichtbar im Sterbehause lag. Erst nach der Beerdigung konnte er sich dem ... Gefühl des unverlierbaren Besitzes der Mutter hingeben.
[Hervorhebungen von mir]«[14]

Karl Abraham entwickelt hier, in einer geradezu poetischen Sprache, die psychoanalytische Theorie der Identifizierung - als Mechanismus der Verlustverarbeitung. Abrahams Patient reagiert auf den Verlust des mütterlichen Objekts, indem er sich mit der Mutter identifiziert, sich die Mutter buchstäblich einverleibt: er trägt »die Mutter nun für immer und unverlierbar in sich«. Identifizierung bedeutet hier zugleich *Rückzug ins Innere*: In Reaktion auf den Verlust des geliebten Objekts zieht sich das Subjekt auf die Bühne seines Inneren zurück. Und wechselt dabei die Rolle: Es ist nun nicht mehr der Patient, der die Mutter liebt. Da er sich die Mutter »einverleibt« hat, *ist er selbst zur Mutter geworden - ist nun also selbst das geliebte Objekt*. Er liebt nicht mehr, sondern wird geliebt. Und zwar von sich selbst.
Identifizierungen gehen daher, um mit Freud zu sprechen, stets mit einer Zunahme an narzißtischer Libido auf Kosten von Objektlibido einher. Es kommt also – in die Alltagssprache übersetzt – zu einer Zunahme an Selbstachtung und Selbstwertgefühl auf Kosten des Interesses an real existierenden Objekten der Außenwelt. Nach dem Motto: »Ich habe nun das Objekt meiner Liebe *unverlierbar* in mir – das macht mich stark, weil unabhängig von der Welt da draußen«.

Lesen wir nun Debra Dickersens Satz (»*Schwarz* heißt, daß jemand von westafrikanischen Sklaven abstammt«) vor diesem Hintergrund, läßt sich jene Würde, die den Schwarzen unter Todesdrohung entzogen wurde, als – immer schon - verlorenes »äußeres Objekt« auffassen, das hier zu einem *inneren Objekt* wird, mit dem sich Dickersen und andere »echte« schwarze US-Amerikaner identifizieren. Und das den Namen »Abstammung von westafrikanischen Sklaven« trägt.
Wie jede Identität verlagert auch die Identität, die auf der Identifizierung mit der »Abstammung von westafrikanischen Sklaven« gründet, das Interesse der Subjekte von der realen Außenwelt auf das imaginäre Innere. Dort bietet sie dem Subjekt - als Ersatz für das draußen, in der gesellschaftlichen Realität, fehlende Objekt »Würde« - ein imaginäres inneres Objekt an, mit dem es sich identifizieren kann. Das Subjekt selbst *wird*, anders gesagt, zu jener Würde, die es - in den Augen der rassistischen Gesellschaft – nicht *hat*.

*

»Unsere Ehre wurde mit Füßen getreten. Irans Größe und Ehre ist verloren. Die Größe und Ehre der iranischen Armee ist verloren. Das Parlament hat ein Gesetz verabschiedet, das allen amerikanischen Militärberatern samt ihren Familien, ihrem technischen Personal und ihren Hausangestellten, welches Verbrechen sie auch immer begehen mögen, Immunität zuspricht. Nun ist das iranische Volk weniger wert als amerikanische Hunde. Wenn jemand einen amerikanischen Hund überfährt, wird er zur Rechenschaft gezogen. Wenn der iranische Kaiser einen amerikanischen Hund überfährt, wird er zur Rechenschaft gezogen. Überfährt ein amerikanischer Koch den Kaiser [...] hat niemand das Recht, zu protestieren. Ich warne vor einer großen Gefahr! [...] Ihr Führer des Islam, der Islam ist in Gefahr. Rettet den Islam!«[15]

In dieser Passage seiner berühmten Rede vom 26. Oktober 1964 beklagte Ruhollah Khomeyni, der spätere Führer der islamischen Revolution, die Verabschiedung eines Gesetzes durch das iranische Parlament, das US-Militärberatern eine Art diplomatische Immunität zusprach, sofern das in Frage stehende Delikt in Ausübung ihres Dienstes begangen wurde.

Noch am selben Tag veröffentlichte Khomeyni ein Kommuniqué, in dem es hieß: »Die Welt soll wissen, daß an allen Problemen des iranischen Volkes und anderer islamischer Völker die Ausländer [sic!] schuld sind - die Ausländer, und die Amerikaner. Das iranische Volk hasst Ausländer im allgemeinen und Amerikaner im besonderen«.[16]

Der Begriff, den Khomeyni hier für jenes Objekt verwendet, dessen Verlust er beklagt bzw. befürchtet - »Ezzat« - hat einen weiteren Bedeutungsumfang als die deutsche Übersetzung »Ehre« vermuten läßt. Das Wörterbuch übersetzt »Ezzat« darüber hinaus mit *Ehrfurcht, Achtung, Glorie, Herrlichkeit*. Eine Umschreibung, die diesen Bedeutungsumfang in etwa wiedergeben würde, wäre: »Der (ehrfurchtgebietende) Glanz der Herrschaft/der Macht«. Oder: »Der Glanz, der den Mächtigen umgibt«.
Die Klage des Islamisten Khomeyni ist prototypisch für die Haltung und die Weltsicht aller Islamisten. Es ist die Klage über den Verlust - oder den drohenden Verlust - der Macht und der »Herrlichkeit der Macht« des Islam. Beruht die Identität der »echten Schwarzen« im Sinne Dickersens auf der Identifizierung mit dem verlorenen Objekt »Würde«, so gründet die Identität des Islamisten auf seiner Identifizierung mit dem verlorenen Objekt »Ehre« - im Sinne der »Herrlichkeit der Macht« des Islam. Und es sind die Ungläubigen, der Kolonialismus, der US-Imperialismus, der globale Kapitalismus, die Juden, Israel etc., die diese Ehre in seinen Augen mit Füßen getreten haben und treten.

»Amerika ist schlimmer als England, England ist schlimmer als Amerika, die Sowjetunion ist schlimmer als alle anderen, alle sind schlimmer als alle anderen [sic] ... alle unsere Probleme sind von Amerika gemacht, alle unsere Probleme sind von Israel gemacht. Israel gehört zu Amerika.«[17] sagt Khomeyni an einer anderen Stelle der zitierten Rede.

Der Islamist, dem das Objekt »Ehre des Islam« in der Gegenwart verloren erscheint - verloren oder beschädigt oder bedroht -, und da er mit dem »Islam« identifiziert ist, *seine eigene* Ehre, dieser Islamist identifiziert sich, in Reaktion auf diesen Verlust, mit dem *frühen* Islam. Mit jenem vermeintlich goldenen Zeitalter, in dem er die unbeschädigte »Herrlichkeit der Macht« des Islam noch in Kraft sieht.

Zwischen dem Objekt »Ehre« und dem Objekt »Würde« existiert allerdings ein für unseren Zusammenhang entscheidender Unterschied. Zwar ist entgegen anderslautender Behauptungen die Würde des Menschen - siehe Amérys Rede vom »Würdeentzug« – durchaus antastbar. »Würde« ist also kein vom gesellschaftlichen Außen gänzlich abgekapselter Wert. Dennoch verortet unsere Alltagsintuition »Würde«, nicht ganz zu unrecht, primär im »Innenraum« der Subjekte.
»Ehre« hingegen ist ein gesellschaftlich hergestellter, dem Subjekt von Außen zugeteilter und im gesellschaftlichen Umgang leicht wieder zu zerstörender Wert - und dementsprechend verletzlich. Die Ehre ist daher auch in modernen Gesellschaften ein rechtlich geschütztes, weil zerbrechliches Gut (Ehrverletzungsdelikte). Daß es andererseits, um die Würde des Menschen zu verletzen, oder sie ihm gar zu entziehen, viel radikalerer Maßnahmen bedarf (siehe oben), scheint der erwähnten Alltagsintuition, welche die *Würde* des Menschen ungleich fester in seinem Inneren verankert sieht als die Ehre, recht zu geben. Zumal, wenn uns Ehre in der spezifischen Gestalt von »Ezzat« begegnet. Als Glanz, der die Macht umgibt, kann diese Art Ehre ihren Ort natürlich nicht in *subjektiver Innerlichkeit* haben, setzt sie doch die Herrschaft über real existierende andere in der »handfesten« äußeren Realität voraus.

*

»Wenn das Ich«, schreibt Freud in *Das Ich und das Es* »die Züge des [verlorenen] Objekts annimmt [sich mit dem Objekt also *identifiziert* (Anm. von

mir)], drängt es sich sozusagen selbst dem Es als Liebesobjekt auf, sucht ihm seinen Verlust zu ersetzen, indem es sagt: ‚Sieh, du kannst auch mich lieben, ich bin dem Objekt so ähnlich'. Die Umsetzung von Objektlibido in narziβtische Libido, die hier vor sich geht, bringt eine Desexualisierung mit sich, also eine Art Sublimierung«.[18]

Folgen wir dieser Überlegung Freuds gründet *Sublimierung* als Verzicht auf die unmittelbare Befriedigung von sexuellen oder auch aggressiven Triebzielen auf Identifizierung - als Mechanismus der Verarbeitung von Objektverlusten. Mit anderen Worten: auf der Entschärfung von Liebe, oder auch von Hass, durch Verinnerlichung und Verwandlung in Selbstachtung. Da sich nun aber Ehre, zumal Ehre im Sinne jener »Herrlichkeit der Macht« (im Unterschied zur Würde) *nicht in Innerlichkeit aufzulösen vermag*, gelingt es dem Islamisten nicht, den Verlust des Objektes »Ehre« durch Identifizierung (mit dem frühen Islam) zu verarbeiten, die aggressiven Energien, die der Machtverlust des Islam freizusetzen vermag (siehe Khomeynis Rede) zu sublimieren.
Im Gegenteil: jene Identifizierung mit dem frühen Islam - auf der die Identität des Islamisten beruht - *radikalisiert* seine Wut und seinen Hass. Denn verglichen mit der (vermeintlichen) Herrlichkeit des frühen Islam, muβ ihm das real existierende Elend islamisch geprägter Gesellschaften der Gegenwart umso schändlicher erscheinen. Und je schändlicher ihm »das Elend des Islam« erscheint, umso flammender sein Hass, umso rasender seine Wut. Identifizierung führt hier also nicht nur nicht zur Sublimierung und somit zur Zähmung aggressiver Triebziele bei den Subjekten. Identifizierung gieβt - im Gegenteil - Öl ins Feuer ihres Zorns.

*

Unter bestimmten Umständen scheint jedoch die Identifizierung mit dem Objekt »Ehre« sehr wohl geeignet zu sein, einer Sublimierung aggressiver Triebenergien den Weg zu bereiten, oder eine solche (Sublimierung) zumindest nicht zu behindern. Am 7. Juni 1844 erschien die erste - und letzte - Nummer der Zeitschrift *Nauvoo Expositor*. Nauvoo, eine Ortschaft im US-Bundestaat Illinois, war damals überwiegend von Mormonen bewohnt, die aufgrund religiöser Verfolgungen aus dem benachbarten Missouri ausgewandert waren. Der *Nauvoo Expositor* kritisierte Joseph Smith, den Propheten des Mormonentums, und einige seiner Lehren, insbesondere die Polygamie. Der von Mormonen dominierte Stadtrat von Nauvoo bezeichnete in einer Sitzung, unter Vorsitz Smiths, der zugleich Nauvoos Stadtoberhaupt war, die Zeitung als »öffentliches Ärgernis« und beschloss die Zerstörung ihrer Druckerpresse. Der Beschluss wurde am 10. Juni vom obersten Polizisten der Stadt in Begleitung von hunderten Bürgern vollstreckt.
In weiterer Folge wurden Joseph Smith und andere Mitglieder des Stadtrats vom Gericht des Landkreises Hancock wegen Landfriedensbruchs angeklagt. Smith widersetzte sich zunächst der Verhaftung, rief am 18. Juni das Kriegsrecht aus und mobilisierte die 5000 Mann zählende *Nauvoo Legion*, deren Oberbefehlshaber er war - lenkte aber schlieβlich ein. Er wurde verhaftet und nach Carthage, Illinois, gebracht, wo er, in Erwartung seines Verfahrens, im Gefängnis vom Mob gelyncht wurde.

2011 wurde am Broadway das Musical *The Book of Mormon* aufgeführt. Das von Trey Parker und Matt Stone, den Machern der Animationsserie South Park, geschrieben und komponiert wurde, und das von zwei jungen Mormonen handelt, die ihren Missionsdienst in einem Dorf in Uganda ableisten müssen, wo die zu missionierenden Menschen, geplagt von AIDS, Armut und Warlords, kein Interesse für die Inhalte des Buches Mormon, des Heiligen Buches der Mormonen, aufzubringen vermögen.
The Book of Mormon, das Publikum und Kritik gleichermaβen begeisterte, ist eine beiβende, streckenweise derbe Satire auf das Mormonentum, gegen die sich die Mohammed-Karikaturen als absolut harmlos ausnehmen.
Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, daβ der eine oder andere Mormone »die Ehre des Mormonentums« durch *The Book of Mormon* verletzt, ja verloren sieht - und bedenkt man, daβ uns jene Art »handfester« politischer und militärischer Herrschaft, mit der Islamisten sich identifizieren, auch in der Geschichte des Mormonentums begegnet, ist der Gedanke nicht fern, daβ *The Book of Mormon* das Potential gehabt hätte, Hass und aggressive Energien freizusetzen - bis hin zu terroristischen Akten.

Daβ dem nicht so war, mag nicht zuletzt damit zusammenhängen, daβ die Identifizierung mit dem Objekt »Ehre« - im Sinne jenes Glanzes der Herrschaft - im kollektiven Bewuβtsein der Mormonen keine, oder eine weitaus geringere Rolle spielen dürfte, als im Bewuβtsein von Subjekten, die mit dem Islam identifiziert sind.
Schon deshalb nicht, weil die »Macht« des frühen Mormonentums ungleich geringer war als die imperiale Macht des frühen Islam. Während der von Joseph Smith gegründeten Siedlung *Nauvoo* bestenfalls der Status einer autonomen Gemeinde zukam (Smith muβte sich ja der Jurisdiktion des Bezirksgerichts Hancock unterwerfen, was ihm schlieβlich das Leben kostete), erstreckte sich das Herrschaftsgebiet des Islam beim Tode Mohammeds auf die gesamte arabische Halbinsel. Gute eineinhalb Jahrhunderte später war den Arabern die Errichtung eines islamisch beherrschten Weltreichs zwischen Indien und Spanien gelungen.

»Die Leute«, sagte Matt Stone, einer der Macher des Musicals, in einem Radio-Interview, »fragten uns, ‚Habt Ihr keine Angst vor der Reaktion der Mormonen?', Trey und ich meinten: ‚Die werden cool reagieren'. Und die Leute: ‚Werden sie nicht. Es wird Proteste geben', und wir: ‚Nein. Die werden cool reagieren.'«[19]

Als Reaktion auf das Musical *The Book of Mormon* schaltete die *Kirche Jesu Christi der Heiligen der Letzten Tage* folgende an das Publikum gerichtete Anzeige in den Programmheften der Theaterhäuser: »Sie haben das Stück gesehen, lesen Sie jetzt - das Buch.«

---

[1] Debra Dickerson, *Colorblind*, Salon, 22. Januar 2007 *http://www.salon.com/2007/01/22/obama_161/*
[2] Marc Pitzke, *US-Wahlkampf: Ist Barack Obama schwarz genug?*, SPIEGEL ONLINE, 10. Februar 2007, *http://www.spiegel.de/politik/ausland/us-wahlkampf-ist-barack-obama-schwarz-genug-a-465571.html*
[3] James Hannaham, *Racists For Obama*, Salon, 3. November 2008 *http://www.salon.com/2008/11/03/racists_for_obama/*
[4] Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne: Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart 1977, S. 77
[5] Ebd. S. 149 f.
[6] Ebd. S. 131
[7] Ebd.
[8] Ebd. S. 156
[9] Ebd. S. 157
[10] Ebd. S. 146
[11] Moishe Postone, *Nationalsozialismus und Antisemitismus* *http://www.anarchismus.at/antifaschismus/faschismus-und-nationalsozialismus/367-postone-nationalsozialismus-und-antisemitismus*
[12] Antisemitismus ist nicht gleich Rassismus. Interview mit Detlev Claussen *http://www.zag-berlin.de/antirassismus/archiv/39claussen.html*
[13] Britta Waldschmidt-Nelson, *Malcolm X. Der schwarze Revolutionär. Eine Biografie*, München 2015, S. 14
[14] Karl Abraham, *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen*, Leipzig – Wien – Zürich 1924, S. 28 f.
[15] *https://fa.wikipedia.org/wiki/ ناریا_رد_نویسالوتیپاک*
[16] Ebd.
[17] Ebd.
[18] Sigmund Freud, *Das Ich und das Es*, Frankfurt 1992, S. 269
[19] *http://www.npr.org/2011/05/19/136142322/book-of-mormon-creators-on-their-broadway-smash*

Sama Maani, geb. 1963 als Kind iranischer Eltern in Graz, aufgewachsen in Österreich, Deutschland und im Iran. Studium der Medizin in Wien und der Philosophie in Zürich. Arbeitet als Schriftsteller und Psychoanalytiker in Wien. Zahlreiche Publikationen in deutschsprachigen und iranischen (Literatur-)Zeitschriften und Anthologien. 2004 Preis des Literaturwettbewerbs schreiben zwischen den kulturen. *2007 Österreichisches Staatsstipendium für das Romanprojekt* Ungläubig.

Das feministische und weibliche Ich im Text

Fragmente aus »Warum habt Ihr Angst vor Virginia Woolf?« von *Paulette Gensler*.

»Das Ich, das biographisch erzählbar ist als Ganzheitsfigur, entsteht in der Folge von Rousseau und der englischen Romanschreiber, dann weiter bei Goethe, Jean Paul bis hin zu Thomas Mann und den vielen anderen Romanautoren als genau jenes *Ich*, das Freud ins Zentrum seiner psychoanalytischen Konstruktionen stellt. Es beginnt sich wieder aufzulösen bei den ‚Modernen', bei Musil, Joyce oder Kafka; heute erscheint es als historische Erfindung des europäischen Romans.«[1] (Theweleit)

»Der Mensch tut keine nur einigermaßen gesammelte Äußerung allgemeiner Natur, ohne sich ganz zu verraten, unversehens sein ganzes Ich hineinzulegen.«[2] (Lodovico Settembrini, Zauberberg)

[...] Das Ich, auch das psychoanalytische, ist also in erster Linie eine ästhetische »Erfindung« und zwar in dem Sinne, dass Freud es als expliziertes über weite Strecken tatsächlich in der Literatur gefunden hat. Dass seine Leistung darin nicht aufgeht, sollte bekannt sein. [...] Besonders anfällig für ein merkwürdiges Verhältnis zum Ich im eigenen Text scheinen (heutzutage) Frauen (und alle anderen Verdammten dieser Erde) zu sein, insbesondere wenn sie sich als Feministinnen (und ähnliche Opferaktivisten) verstehen. Dass Frauen dermaßen auf dem Kriegsfuß mit dem Ich stehen, scheint Freud nachträglich Recht zu geben, der ein gewissermaßen schwächeres Ich der Frauen annahm, da für sie der Ödipuskonflikt anders verlaufe. Es ist ein unangenehmer Gedanke, der sich jedoch aufdrängt, wenn man die verschiedenen weiblichen und/oder feministischen Reaktionsformen auf die eigene Emanzipation betrachtet, welche sich in der jeweiligen Literatur niederschlugen. Diese nötigen geradezu zur Frage nach einer gewissen Latenz der psychischen Emanzipation der Frau, die sich jedoch in erster Linie im Feminismus und nicht bei Frauen im Allgemeinen zeigt, was wiederum eine recht hoffnungsvolle Aussicht ist. Trotzdem kann man die einzige gelungene Metapher einer ungenannten radikalen Feministin aufgreifen und zustimmen, dass Frauen (vermutlich vor allem Feministinnen) in den meisten Fällen tatsächlich am laufenden Band nur »sinkende Schiffe erobern.« So ist die queerfeministische Szene wohl eine der produktivsten Lyrikfraktionen der heutigen Zeit. Auch sonst haben sich dezidiert feministische Autorinnen dadurch »ausgezeichnet«, dass sie maßgeblich Relikte verfassten: Bildungsromane, Lehrstücke, in der Regel schlichtweg schlecht essayistische Literatur oder literarische Essays. [...] Vor allem jene dezidierte Absage an die Trennung von Literatur und Philosophie bzw. eher Politik entstammt dem radikalen Feminismus. Die »Politik der ersten Person«, die ihnen ihre eigene Ideologie diktiert, ist die Ästhetisierung der Politik wie auch die Politisierung der Kunst. Der Unterschied ist nur ein gradueller, denn das Private unterliegt beidem - Ästhetisierung und Politisierung. So ist vor allem auch das Ich – die erste Person – einerseits politisch geformt und andererseits zum Träger der politisch-künstlerischen Aktion als Ich-Erzählerin, lyrisches Ich oder Ähnliches erkoren. Die Trennung von Werk und Autorin, welche als absolute selbst wieder Ideologie wäre, kann erst die Grundlage einer autonomen Form der Kunst sein. Die angenommene Identität hingegen endet bei ästhetischem Heideggerismus, dem sich, wie Foucault, nur noch die Frage stellt, ob das Werk den Künstler oder der Künstler das Werk geschaffen habe – Wer hat also worin seinen Ursprung?

[...] Lann Hornscheidt gilt seit der Selbsternennung zux Professx (gesprochen: *zuiks Professiks*) als das Enfant terrible der Berliner Universitätslandschaft. Solcherlei Neologismen bilden nun die aktuelle Crème de la Crème der feministischen Sprachanalyse und des daraus erwachsenen Aktionismus, die dezidiert auch künstlerisch sein sollen. Hornscheidt selbst scharrt dafür eine überschaubare, wenn auch äußerst aktive Gang von Querulanten um sich, die sich in der merkwürdigen Verquickung von Diskurstheorie und Konstruktivismus – der Sprachhandlung – wohl aufgenommen fühlen. Die Sprachspiele selbst sind als harmlos zu betrachten. Sie sind viel zu sektiererisch und diese »Community« ähnelt jenem isolierten gallischen Comic-Dorf, an das die -x Endungen so aufdringlich erinnern. Der eigenen Theorie dieses Häufchens gemäß müsste man das Elend einfach verschweigen – Verzeihung: ent_nennen bzw. ent_wähnen – und das Übel würde sich von selbst auflösen. [Aber diese Exzesse sind nur die notwendige Konsequenz eines Sprachverständnis, das sich auch in weiteren Kreisen findet.] Es ist nämlich durchaus berechtigt, wenn Hornscheidt fragt: »warum schreibe ich bücher, artikel, warum halte ich vorträge, gebe ich seminare?«[3] Wenn aber eine Person, die eine Professur innehat, nun von sich behauptet, dass es ihr wichtig ist, »mich nicht über andere zu stellen, mich nicht in eine position zu bringen, etwas besser zu können oder zu wissen, (das alles nicht tut), um andere zu belehren,«[4] und diesen ganzen Quatsch nur zu betreiben, »um mich anwesend zu machen, um mich zu kommunizieren, (...), weil ich etwas sagen will, weil ich raum einnehmen will,«[5] deutet dies auf einen maßlos rationalisierten Narzissmus. Wie bedeutend diese Anwesenheit des Ichs ist, zeigt ein kleiner Ausschnitt aus einem recht neuen Interview: »ZEIT: Sind Sie ein glücklicher Mensch? Hornscheidt: Ja. Ich habe gerade meinen 50. Geburtstag gefeiert, und ich habe das gute Gefühl: Wenn ich jetzt sterben würde – ich bin wirklich anwesend gewesen.«[6] Jeder Vortrag, jedes Buch und jedes Interview dienen also schlichtweg als eine Reviermarkierung, als ein überall hinterlassenes »Lann war hier.« [...] Motiv und Programmatik des hornscheidtschen Schreibens sind nach eigener Aussage neben diesem raumeinnehmenden Ich vor allem auch die Wut, zusammengenommen also auf den ersten Blick ein wütendes, ein dauerempörtes Ich, dessen »Urteile« nur durch Unlust motiviert sind. Schon in diesem Sinne sind sie bloße Sinnes- statt Reflexionsurteile. Auch die kategorische Kleinschreibung wird gerade damit begründet, dass dadurch das assoziative Schreiben besser fließe. Empfohlen (es ist immerhin ein »lern-, denk- und handlungsbuch«) wird nun, so zu schreiben, dass »das eigene ich anwesend sei, da es wichtig sei für das, was geschrieben wird.«[7] Da dieses ‚Ich' im Kanon der Irrationalität jedoch ein arg vorbelastetes ist, müsse man erst einmal fragen: »gibt es ein klares und klar umgrenztes ‚ich'? (Von Bedeutung sei doch vielmehr) eine infragestellung der normen, was ‚ich' ist,«[8] und somit auch die Setzung eines neuen Ichs. Da dieses *eine* Ich aber immer weiß, männlich etc. pp. konstituiert (»konstruiert«) sei, müsse dagegen die »idee unterschiedlicher ‚ichs'«[9] gesetzt werden, denn dieses »vielstimmige schreiben« könne erst »das stehenlassen von unterschiedlichkeiten«[10] betonen, schließlich kann man eine universelle Wahrheit partout nicht akzeptieren. [...] Solche ‚Ichs' sind die verschiedenen Sprechorte, von denen im Rahmen der Intersektionalität jede Person mehrere besitzen kann, wobei das (oder ein) Recht zu sprechen jeweils aus einer erfahrenen Diskriminierung erwachse – umso schlimmer man dran sei, umso lauter dürfe bzw. müsse man also brüllen. Solch ein Segment-Ich (Theweleit) »nannte man früher ‚Spaltung' – zur Zeit Freuds bezeichnet Spaltung noch eine Pathologie – etwas in Richtung Schizophrenie. Heute lebt das Segment-Ich solche Spaltungen ohne Pathologie.«[11] Theweleit beschreibt ferner die einzige Einschränkung, der solch ein fragmentiertes Ich heute von gesellschaftlicher Seite unterliegt: »Es muss in Enklaven passieren, in jeweils eigens errichteten gesellschaftlichen Spezialräumen, die nicht jedem zugänglich sind. Man könnte auch sagen: in Parzellen oder Milieus, Communities, Clubs oder Privatstaaten.«[12] Die Ichs repräsentieren also unvermittelt die Communites, denen man sich zugehörig fühlt. Das fragmentarische Ich bildete sich aus verschiedenen Repräsentanten des nie integrierten Über-Ichs und Ich-Ideals – das Ich selbst ist nur noch Resonanzkörper der verschiedenen Ansprüche und damit im schlimmsten Sinne objektiv und unpersönlich. [...] Demnach resultiert auch die Ich-Spaltung eigentlich aus einer Spaltung des Über-Ichs und Ich-Ideals, denn es ist eine künstliche Spaltung, wie sie auch in heutigen Therapien fatalerweise immer mehr zur gängigen Praxis gehört, und die durchaus eine individuell begründete Disposition voraussetzt, welche heutzutage aber als recht allgemein verbreitet angenommen werden muss. Im Falle von Hornscheidt und verwandten Denkungsarten, also diese zu Ideologien geformten Borderline-Störungen, ist diese pathologische Beschädigung in eine bestimmte hierarchische Form gegossen. Es handelt sich hierbei um eine aktive Verkehrung ins Gegenteil der angeblichen gesellschaftlichen Realität – eine Wendung vom scheinbar Passiven zum Aktiven. In politaktivistischen Kreisen jedoch muss sich eine gewisse Institution herausbilden, da andernfalls aufgrund des mangelnden Reizschutzes das ganze Gebilde, das sich Mensch nennt, psychisch zusammenbrechen würde. Die Aktivisten vollziehen strenggenommen eine Spaltung in verschiedene Über-Ichs und Ich-Ideale, die Léon Wurmser für schwerste Formen der Neurosen mit unbestimmtem Übergang zur Psychose annimmt. Der Führer ist hier ein geteilter, deshalb ist diese psychische Konstitution aber nicht weniger faschistisch bzw. autoritär. Es handelt sich vielmehr um jeweils absolute, aber sich widerstrebende Über-Ich-Forderungen, zu denen sich zu allem Übel ebensolche auseinanderdriftenden Strebungen in Richtung verschiedener, sich oftmals entgegenstehender Ich-Ideale gesellen. Für all diese müssen zwangsläufig Personifikationen gefunden werden, die hier dem ursprünglichen Wortlaut gemäß tatsächlich nur Maskenfunktion haben. Weibliche und/oder schwarze und/oder irgendwie anders diskriminierte Idole, werden an die Stelle der weißen etc. Vaterfigur gesetzt. So entsteht eine Kastengesellschaft im Kopf, in der unzählige Tabus herrschen. Unberührbar zu sein hat hier mehrere Funktionen - die weißen, heterosexuellen... Männer sind hier so unzitierbar, wie auf der anderen Seite unkritisierbar die schwarzen Frauen/Lesben/Transsexuellen. Solcher Art (selbstgeschaffene) Loyalitätskonflikte (Opferkonkurrenzen) sind nach Léon Wurmser vor allem geprägt durch »Schutzfiguren« - im mehrfachen Sinne: Figuren, die man in Schutz nehmen muss, solche, vor denen man Schutz benötigt und jene, die einem Schutz gewähren sollen. All diese Konstellationen übersteigen jede normale Objektbeziehung – sowohl die militante Abwertung der scheinbar aggressiven und bedrohlichen Objekte, welche als deutlich überwiegend wahrgenommen werden, was auf eine schwere Form von Paranoia hinweist, als auch die Idealisierung bis in zur projektiven Identifikation der komplett unrealistisch überhöhten und oftmals unerreichbaren Idealfiguren.

Gekürzt, zusammen- und umgestellt von der Autorin, aus: Paulette Gensler: Warum habt Ihr Angst vor Virginia Woolf? Eine Kritik der feministischen Ästhetik. [bisher ungeschrieben]

Eine längere Fassung des Textes findet sich unter *http://versorgerin.stwst.at/autorin/paulette-gensler*

---

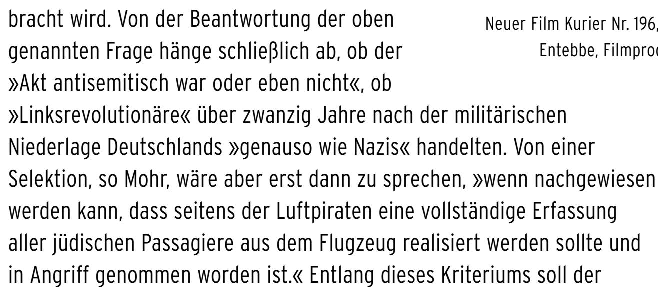
[1] *http://www.avenue.jetzt/cyborgs/interview-mit-klaus-theweleit/*
[2] Mann, Thomas: Zauberberg, S. 454
[3] Hornscheidt, Lann: feministische w_orte. Brandes & Apsel, 2012, S. 351
[4] Ebd. S. 292
[5] Ebd. S. 354
[6] *http://www.zeit.de/zeit-wissen/2016/04/lann-hornscheidt-geschlecht-identitaet-sprache-diskriminierung*
[7] Hornscheidt: feministische w_orte, S. 16
[8] Ebd. S. 339f
[9] Ebd. S. 346
[10] Ebd. S. 347
[11] *http://www.avenue.jetzt/cyborgs/interview-mit-klaus-theweleit/*
[12] Theweleit, Klaus: Identität im digitalen Zeitalter. FAZ vom 26.05.2015

Paulette Gensler lebt und schreibt in Berlin.

40 Jahre Entebbe

David Hellbrück bespricht einen neuen Sammelband mit Texten zur Flugzeugentführung von 1976, an dem sich der aktuelle Umgang mit linkem Antisemitismus zeigt.

Rechtzeitig zum 40. Jahrestag der Flugzeugentführung durch das Kommando Che Guevara erschien im Münsteraner Unrast-Verlag eine etwa 400 Seiten starke Investigativschrift gegen das angebliche »Selektionsnarrativ«. Wie der Titel, Legenden um Entebbe, bereits verrät, soll den ‚Legenden', die sich seither um Entebbe drehen, auf den Zahn gefühlt werden. Da die »außerinstitutionellen Linken«, zu denen sich auch der Herausgeber (Markus Mohr) rechnet, durch das »Establishment« politisch geächtet seien, will er das »Narrativ« aus einer linken Perspektive untersuchen. Dies sei entscheidend, denn daran ließe sich messen, ob die Neue Linke antisemitisch genannt werden kann oder nicht. Folgende Leitfrage wird an die Leserschaft gerichtet: »Kann Entebbe – wie vielfach behauptet – als ultimativer Beweis für den Antisemitismus der westdeutschen Linken gelten?« Zwar leugnen die Autorinnen und Autoren des Sammelbandes nicht die Grausamkeit der Entführung, doch die terroristische Aktion wird – wie der Untertitel unschwer erkennen lässt – euphemistisch als »Akt der Luftpiraterie« tituliert. Hier drängt sich bereits der Eindruck auf, dass den Terroristen außerordentlich viel Sympathie entgegengebracht wird. Von der Beantwortung der oben genannten Frage hänge schließlich ab, ob der »Akt antisemitisch war oder eben nicht«, ob »Linksrevolutionäre« über zwanzig Jahre nach der militärischen Niederlage Deutschlands »genauso wie Nazis« handelten. Von einer Selektion, so Mohr, wäre aber erst dann zu sprechen, »wenn nachgewiesen werden kann, dass seitens der Luftpiraten eine vollständige Erfassung aller jüdischen Passagiere aus dem Flugzeug realisiert werden sollte und in Angriff genommen worden ist.« Entlang dieses Kriteriums soll der Neuen Linken attestiert werden, was bereits in der Einleitung suggeriert wird: dass sie nicht antisemitisch sein kann, weil sie es nicht sein darf.



Neuer Film Kurier Nr. 196, Unternehmen Entebbe, Filmprogramm

Anhand zahlreicher Stellungnahmen, von denen der »orthodoxen Kommunisten« über Kassiber der Revolutionären Zellen (RZ) und anderen Splittergruppen der Neuen Linken in den 1970er Jahren, soll gezeigt werden, dass von einem antisemitischen »Akt« nicht die Rede sein kann. Bereits der permanente Verweis darauf, dass es sich um einen Akt handele – also ein für sich stehendes, isoliertes Ereignis, das mit nichts anderem in Verbindung gebracht werden kann –, lässt die naiv gestellten Fragen, die der Herausgeber an die Leserschaft richtet, zu Suggestivfragen verkommen. In der Einleitung schlägt Mohr denn auch vor, von der »Separation von Flugzeugpassagieren« zu sprechen, statt von einer Selektion – zu sehr wären damit die Assoziationen an die »Todesfabrik in Auschwitz« geweckt.

Dieses Buch soll trotz der akademischen Akribie, mit der man den Fußnotenapparat bestückt, keinem wissenschaftlichen Zweck dienen. Vielmehr soll der vorliegende Band laut Mohr, »einen reflektiert-freien Beitrag zu dem spätestens seit dem 30. Januar 1933 zwischen Deutschen und Juden gestörten Verhältnis leisten.« Und hier spricht er mehr oder minder unfreiwillig ein Körnchen Wahrheit aus. Denn frei von Reflexion ist bereits dieser Satz, unterstellt Mohr hier, fern jeder Erkenntnis und ganz geschichtslos, dass die Juden mit den Deutschen irgendein freiwillig-gestörtes Verhältnis eingegangen wären – etwa gleich einem Vertrag, der die Juden zur Verfolgung und schließlich Vernichtung durch die deutsche Volksgemeinschaft bestimmte und in Übereinkunft zweier ‚Willenserklärungen' geschlossen wurde.

Was in der Einleitung nur apodiktisch behauptet wird, wird im ersten Beitrag Unternehmen Entebbe. Quellenkritische Perspektiven auf eine Flugzeugentführung von Alexander Sedlmaier und Freia Anders werden argumentativ eingeholt. Die beiden Autoren versuchen durch die stipulierte Trennung von Antisemitismus, der die »Kategorien von Rasse oder Religion« erfüllen müsse, und der »Israelkritik« oder dem »Antizionismus«, die sich – aus der Perspektive der Autoren legitimerweise – gegen den israelischen Staat richten, zu beweisen, dass es sich bei der Selektion der Geiseln um keine antisemitische Aktion handelte. Indem eine »Aufteilung der Geiseln nach Staatsbürgerschaft vorgenommen wurde«, sei erwiesen, dass Antisemitismus nicht das Kriterium für die Selektion darstellte. An keiner Stelle wird erwähnt, dass damals schon die Selektion von Teilen der RZ als »bürgerliche Medienpropaganda« geleugnet wurde. Die gemeinsame Aktion der Volksfront zur Befreiung Palästinas (Popular Front for the Liberation of Palestine, PFLP) und der zwei Gründungsmitglieder (Wilfried Böse und Brigitte Kuhlmann) der RZ halten die beiden Autoren, vermutlich um ihr eigenes Gewissen zu entlasten, zwar für »moralisch fragwürdig« und es handelte sich auch um eine »politisch-moralische Problematik«, doch möchten sie gerade den Antizionismus nicht weiter ins Zentrum der Kritik rücken. Indem bestimmt wird, dass der Antisemitismus die Kriterien der »Rasse oder Religion« erfüllen müsse und sie hervorheben, dass auch jüdische Passagiere glücklicherweise aus der Geiselnahme entkommen konnten, wollen sie der Neuen Linken, die noch vor dem Sechstagekrieg durch eine israelsolidarische Grundhaltung gekennzeichnet war, attestieren, dass vom Antisemitismus der Neuen Linken keine Rede sein kann. Doch, dass der Antizionismus die Fortführung des Antisemitismus mit anderen Mitteln ist, oder anders ausgedrückt: die geopolitische Reproduktion des Antisemitismus (Initiative Sozialistisches Forum) darstellt, wird beständig umkurvt. Stattdessen kann ohne weitere Begründung einer ‚Israelkritik' das Wort geredet werden, die sich Seite an Seite mit dem sozialistischen Kampf gegen die israelische ‚Besatzungsmacht' wähnt. Der Antizionismus findet seine Rechtfertigung (nicht nur hier) qua existentia. Als aussagekräftiger Beleg dafür, dass es sich um keinen Antisemitismus gehandelt habe, führen die beiden Autoren die Tatsache an, dass die Geiseln gezwungen wurden, vorgedruckte Fragebögen (mit dem Briefkopf der PFLP) auszufüllen. Die Geiseln waren verpflichtet, ihren Namen, Geburtsjahr und -ort, Staatsangehörigkeit, Wohnort, Beruf sowie Abflug- oder Zielflughafen anzugeben. Über einen ugandischen Radiosender verkündete die PFLP, dass sie Idi Amins (der damalige ugandische Diktator) Vorschlag, alle nicht-israelischen Geiseln freizulassen, akzeptierten. Für die Autoren gilt dies als Beweis, dass nicht anhand von »Rasse oder Religion« unterschieden wurde. Auch sei fraglich, ob anhand der Beantwortung der Fragen entschieden wurde, wer das Terminal in Entebbe, nachdem die Terroristen die Landung des Passagierflugzeugs in Uganda erzwangen, verlassen durfte und wer zu bleiben gezwungen wurde. Doch ist die Frage völlig unerheblich, drückt sich gerade hier das antisemitische Ressentiment aus: Wer Jude ist, bestimmt nicht etwa das Subjekt selbst, sondern liegt stets in der Hand des Antisemiten. Die Betroffenen des Antisemitismus konnten sich der Selektion überhaupt nicht entziehen, jedes Verhalten, ein für oder wider, ist völlig gleichgültig; irrelevant für den Antisemiten, der seinem »gesellschaftlichen Wahn« (Gerhard Scheit) erliegt und sich gleichsam für ihn entscheidet. Keine Geisel konnte wissen, ob sie sich durch die Angabe einer anderen Nationalität als der Israelischen aus den Klauen der Geiselnehmer befreien konnte. Hingegen bestimmt die durch Selektion exerzierte Verfügungsgewalt der Geiselnehmer über Leben und Tod der Israelis. Die Terroristen spielen mit jener Allmacht, die in der pathischen Projektion der Antisemiten den Juden zugeschrieben wird. Hier findet sich seine Bestätigung, worauf Jean-Paul Sartre einmal so eindringlich hinwies: dass das Schicksal Jude zu sein, unabhängig von der persönlichen Entscheidung bestehe. Es ist der Antisemit, der darüber entscheidet, wer Jude zu sein hat und wer nicht. Geradezu zwanghaft, wie für die Linke üblich, wird ausgeblendet, dass Israel, der Staat der Juden, Zufluchtsstätte ist und sich gerade dadurch von anderen Nationalstaaten unterscheidet; letztlich ist Israel Garant dafür, dass Juden, auch jene in der Diaspora, zumindest nicht mehr ganz wehrlos verfolgt werden können. Dass entlang der israelischen Staatsangehörigkeit selektiert wurde, wer weiter in Geiselhaft auszuharren hat und damit der permanenten Tötungsbereitschaft der Geiselnehmer schutzlos unterstellt ist, darüber konnten die Geiseln selbst nicht entscheiden: Sie waren ihrem Schicksal, Jude oder auch Israeli zu sein – ob sie wollten oder nicht – ausgesetzt. Die Entführer entschieden, wer als politisches Faustpfand und – so die Logik jedes Geiselnehmers – auch für den Tod, etwa bei der Erstürmung einer anderen politischen Gewalt, bestimmt ist.[1]

Sekundiert werden die weiteren acht Beiträge eines Markus Mohr unter anderem durch einen Beitrag von Moishe Zuckermann, welcher der israelischen Politik die »Selbst-Viktimisierung« der Shoah als »hohle Ideologie« vorwirft. Dadurch könne Israel sich vom »Unrecht eigener brutaler Aggression und Gewaltanwendung« entlasten und gleichsam die »Palästinenser immer wieder als ‚Nazis'« darstellen. Zudem wäre damit die »Okkupationspraxis und die selbstverschuldete [sic!] Gewalteskalation« gerechtfertigt, die »primär mit der Verblendung gegenüber dem unhaltbaren eigenen Handeln und der Harmonisierung von narzisstisch kränkenden Selbstwahrnehmungs-Dissonanzen zu tun« hätte. Beschreibt der Vorgang der Eskalation noch etwas äußerst Unklares, etwa ein mehr oder minder undurchsichtiges Wechselspiel, durch das mutmaßlich ein Konflikt zum Krieg eskalieren könnte, so stellt die »selbstverschuldete Eskalation« ein Oxymoron dar. Denn der Hinweis, dass etwas selbstverschuldet sei, schließt die Wechselseitigkeit aus. Der Vorwurf lautet: Der Staat der Juden trage selbst Schuld am Antisemitismus.

Ein Buch, das dennoch empfehlenswert ist, liefert es ausreichend Material für Kritik und lässt den Leser – im schlechtesten Sinn – in eine (sozialistische) Welt vergangener Tage eintauchen.

Markus Mohr (Hg.): Legenden um Entebbe. Ein Akt der Luftpiraterie und seine Dimensionen in der politischen Diskussion. Münster 2016, 400 Seiten, 19,80 Euro.

---

[1] Was die Entführer des Kommandos Che Guevara von ‚gewöhnlichen Entführern' unterscheidet, ist selbstredend das Moment der Selektion. Nur jene, die für Juden gehalten wurden, sollten dem möglichen Tod ausgesetzt werden.

David Hellbrück ist kein Pseudonym.

Sie sehen das völlig anders

Corey Gil-Shuster betreibt seit mehreren Jahren in Israel ein Videoprojekt, bei dem er Interviews zum israelisch-palästinensischen Konflikt führt (siehe Kasten). *Claus Harringer* hat ihn via E-Mail und Skype dazu befragt.

Versorgerin: Sie sind als kanadischer Jude in Ottawa aufgewachsen, dann nach Israel gezogen und wurden 1995 israelischer Staatsbürger – also nur wenige Jahre nach der ersten Intifada und kurz nach den Osloer Abkommen. Was war Ihre Wahrnehmung des israelisch-palästinensischen Konflikts in Kanada? Hat sie sich nach dem Umzug nach Israel fundamental geändert und wenn ja, in welcher Hinsicht?

Gil-Shuster: Meine Wahrnehmung des Konflikts, bevor ich nach Israel kam – und auch noch einige Jahre, als ich bereits hier lebte – war, dass ich nicht verstand, worum es dabei tatsächlich ging. Ich wusste, dass Israelis Frieden wollen (das sagen sie zumindest) und Araber_innen keinen Frieden wollen. Aber als Kanadier konnte ich das nicht glauben. Wie kann jemand nur KEINEN Frieden wollen? Es musste Rassismus oder Vereinfachung sein, was Juden/Jüdinnen in Kanada und Israel dazu brachten, zu glauben, dass Araber_innen keinen Frieden wollten. Wenn sie nur wüssten, wer wir sind, würden sie uns mögen. Als ich schon in Israel lebte, lernte ich auch nicht wirklich viel über den Konflikt selbst. Ich musste die Sprache lernen, sowie Kultur, Gesellschaft und Mentalität kennenlernen. Ich las Zeitungen auf Englisch und einige Bücher über den Konflikt, um ihn zu verstehen, aber da gab es einfach so viele Elemente, die für mich als Kanadier nicht zusammenpassten und keinen Sinn ergaben. Ich war mit einem Israeli verheiratet und verbrachte viel Zeit mit seiner Familie. Sobald es einen Terrorangriff gab, sprachen sie über die Palästinenser_innen. Abgesehen davon wurden sie kaum erwähnt. Die Familie meines Mannes hat palästinensische Verwandte in Gaza und selbst über die wurde selten gesprochen. Manchmal hörte ich, was Leute über den Konflikt mit den Palästinenser_innen denken, meist aber wird darüber nicht geredet. Dann adoptierten wir ein Kind und zur selben Zeit brach die zweite Intifada aus. Wir entschieden uns, Israel zu verlassen – ich war zu gestresst von der täglichen Gewalt. Wir gingen nach Kanada und ich entschied mich, ein Masterstudium in Konfliktstudien zu beginnen, um zu verstehen, was ich in Israel erlebt hatte und was die Palästinenser_innen wollten.

Versorgerin: Wann und wie kam die Idee zum »Ask-Projekt«? Was waren die Beweggründe und worum geht es dabei?

Gil-Shuster: 2010 gingen wir nach Israel zurück, wo ich eine Zeit lang keine Arbeit fand. Ich unterhielt mich online mit Außenstehenden über den israelisch-palästinensischen Konflikt via Facebook und andere Medien. Leute stellten Behauptungen über Israelis auf, die in nichts mit dem übereinstimmten, was ich erlebt oder gehört hatte. Dabei verwiesen sie immer auf irgendein Youtube-Video oder einen Artikel, um ihre Aussagen zu stützen. Irgendwann hatte ich wirklich genug von den verrückten Behauptungen Außenstehender über Israelis und erklärte einer dieser Personen, dass sie sich komplett täuschte. Sie antwortete: »Was? Willst du die Israelis einzeln nacheinander befragen?« Ich dachte darüber nach und sagte, dass ich eine Videokamera hätte und sie mir nur eine Frage geben müsste, damit ich losgehe, um Leute zu bitten, sie zu beantworten. Niemand gab mir eine Frage. Es dauerte einen weiteren Monat, bis jemand schließlich eine Behauptung aufstellte und zustimmte, dass ich sie in eine Frage umwandle.[1] Ich denke, das Studium von Konflikttheorien änderte meine Sicht auf den Konflikt. Es rückte das, was passierte, in die richtige Perspektive und gab mir Erklärungen, die ich zuvor nicht hatte – vor allem bezüglich der israelischen Seite. Dann begann ich in den palästinensischen Gebieten der Westbank zu filmen und das half, etwas Licht darauf zu werfen, was Palästinenser_innen denken und glauben. Bedauerlicherweise sah ich viel mehr Hass, Paranoia und Fehlinformation auf palästinensischer, als auf israelischer Seite. Das änderte meine Sicht auf Palästinenser_innen stark – zu hören, dass sie Jüdinnen und Juden töten wollen und lächeln, während sie das sagten, als sei das völlig nachvollziehbar, bestürzte mich. Meine Beweggründe waren und sind, die Wahrheit zu finden. Was Menschen denken, was sie glauben, was für Beweise sie für diese Überzeugungen haben, ob ich sie darin herausfordern kann, usw.

Versorgerin: Bei den Fragen, die sowohl an Israelis, als auch an Palästinenser_innen gestellt wurden: Was waren die aufschlussreichsten Erfahrungen?

Gil-Shuster: Ich kenne das israelische Narrativ viel besser – deshalb gibt es für mich nicht viel, was mich überrascht. Bei Palästinenser_innen ist das anders: Oft stelle ich fest, dass sie den Konflikt völlig anders sehen, als ich – nicht nur, weil ich auf der israelischen Seite lebe, sondern auch, weil ich als Kanadier eine Art kanadische Wahrnehmung auf Werte habe. Sie sehen die Situation völlig anders und erwarten, dass sie alle anderen auch so sehen – was aber auf beide Seiten zutrifft. Auf palästinensischer Seite geht es stark um die Erwartung, dass alle anderen verstehen sollen, warum sie mit Gewalt reagieren.

Versorgerin: Sie haben eine Menge sehr verschiedener Leute befragt – haben Sie Unterschiede in den Antworten bezüglich Religion, Geschlecht, Alter usw. gefunden?

Gil-Shuster: Ein klein wenig – sie sind gering, aber es gibt einige Unterschiede. Auf palästinensischer Seite tendieren ältere Menschen dazu, etwas konservativer zu sein. Ich würde sagen, dass alle von ihnen – Männer und Frauen jeglichen Alters – stark vom Islam beeinflusst sind. So weit, dass es auch für Menschen, die in ihrem eigenen Leben ziemlich säkular – wenn auch nicht atheistisch – sind, das öffentlich nur schwer sagen oder auch nur andeuten können, weil es kulturell nicht erlaubt ist. Es ist – verglichen etwa mit Jordanien oder dem Libanon – immer noch eine recht konservative Gesellschaft. Ich bemerke keinen großen Unterschied zwischen dem, was Männer und Frauen sagen – überhaupt nicht. Tatsächlich sagen Frauen manchmal die extremeren und brutaleren Dinge über Israelis. Ich finde das ein wenig schockierend, aber das tun sie.

Ich bemerke Unterschiede zwischen Menschen, die in Städten und solchen, die in Dörfern leben – das ist eine weitere Spaltung innerhalb der palästinensischen Gesellschaft. Von Leuten, die in Städten leben, wird generell angenommen, dass sie gebildeter sind und einer höheren Schicht angehören (oder wie auch immer man das fassen will) und von Leuten in Dörfern, dass sie tendenziell weniger gebildet sind. Ich habe festgestellt, dass Menschen mit geringerer Bildung interessanterweise viel offener gegenüber Israelis oder der Idee Israels sind, weil sie einen Vorteil darin sehen, mit israelischem Geld umzugehen, für Israelis zu arbeiten, oder – im Falle älterer Menschen – sie über jahrelange Erfahrung verfügen. Menschen, die eher in Ramallah leben und der intellektuellen Schicht angehören, neigen dazu, in ihren Ansichten über Israelis viel extremer zu sein. Sie sind viel häufiger gegen sie, weigern sich, sie zu treffen oder irgendetwas mit ihnen zu tun zu haben. Das ist der einzige auffällige Unterschied, den ich bemerkt habe.



Versorgerin: Wenn Sie Personen interviewen, haben Sie wahrscheinlich ein Bild im Kopf, wie Sie diese im politischen Spektrum verorten würden. Versuchen Sie, das zu mischen und möglichst breit abzubilden? War es auf palästinensischer Seite schwieriger, ein breiteres Spektrum zu versammeln?

Gil-Shuster: Zunächst muss ich sagen, dass es auf palästinensischer Seite kein wirklich breites politisches Spektrum gibt. Einer der Interviewten sagte in einem Video (und danach ergab es Sinn, wie sich alle verhielten), dass es grundsätzlich zwei Seinsweisen gäbe: Da ist die Seite von Fatah und Palästinensischer Autonomiebehörde, die offen für Verhandlungen mit Israel ist und die der Hamas (und anderer Gruppen), wo die einzige Art, mit der Sache umzugehen, der gewaltsame Kampf gegen Israel ist. Und alle haben einen Fuß in jeder dieser beiden Welten. Sie unterscheiden sich dadurch, dass sie vielleicht ein bisschen mehr auf der einen Seite, als auf der anderen stehen, aber irgendwie warten sie alle ab, welche am Ende erfolgreicher ist, um sich dann für sie zu entscheiden.

Versorgerin: Auf israelischer Seite gibt es zwischen schwarz und weiß mehr Grautöne?

Gil-Shuster: Ja, zumindest öffentlich. Ich bekomme von Leuten auf beiden Seiten den Eindruck, dass sie über den Konflikt nicht wirklich nachdenken. Sie hören bestimmte Dinge, sie sprechen sie nach – aber sie denken nicht wirklich viel. Aber es gibt mehr Grau-Optionen auf israelischer Seite, das sicherlich. Auch generell gibt es auf israelischer Seite mehr Möglichkeiten, beide Seiten zu sehen – wohingegen die palästinensische Seite kulturell mehr auf Schwarz und Weiß fokussiert ist.

Versorgerin: Zum Abschluss möchte ich fragen, wonach Sie die Leute für die Beantwortung der Fragen auswählen.

Gil-Shuster: Für gewöhnlich suche ich nach Menschen, die nach dem aussehen, was ich »Mainstream« nenne – Leute, die zu »Tel Aviv« oder religiös wirken, ignoriere ich meist absichtlich, weil sie nicht den Durchschnitt darstellen. Die Religiösen und Ultraorthodoxen machen lediglich 10% aus und dann gibt es die Leute, die eine Kippa tragen und nach Siedler aussehen – das sind auch 10-15%. Es hängt auch von der Frage ab: Bei einigen möchte ich tatsächlich ihre Ansicht habe, weil ich sie für interessant halte. Nach Personen, die auf bestimmte Weise wirken, halte ich nur dann gezielt Ausschau, wenn ich etwa beispielsweise zufällig eine Menge rechtsgerichtete Antworten bekommen habe, ich aber weiß, dass es eine große Minderheit gibt, die anders denkt. Dann versuche ich, jemanden zu finden, der/die danach aussieht. Nur um das auszugleichen. Aber das ist recht selten – in 90 % der Fälle sind das völlig durchschnittlich wirkende Leute, bei denen ich nicht weiß, was sie sagen werden. Auf palästinensischer Seite ist es meist die Übersetzerin, die sie auswählt. Wir wissen aber nicht, was sie sagen werden. Und wenn wir dann am Befragen sind, versuchen wir, jemanden auf der Straße anzusprechen, andere auf Universitäten und wieder andere in Geschäften – einfach an unterschiedlichen Plätzen.

Corey Gil-Shuster arbeitet zur Zeit an der Entwicklung einer allgemeineren YouTube-Videoserie über den israelisch-palästinensischen Konflikt, die sich mit dem Verhältnis von beweisgestützten Fakten und Wahrnehmungen beschäftigt.

Eine um vieles ausführlichere englische Fassung des Interviews findet sich unter *versorgerin.stwst.at/autorin/gil-shuster*

---

[1] Dieses erste Video findet sich unter *https://youtu.be/g8PTOnH9k2k*

DAS »ASK PROJECT«

Bei seinem »Ask Project« fordert Corey Gil-Shuster Menschen weltweit auf, Fragen zum israelisch-palästinensischen Konflikt zu übermitteln. Diese werden dann israelischen Jüdinnen/Juden, israelischen Araber_innen, oder Palästinenser_innen gestellt. Die hebräischen und arabischen Antworten sind mit englischen Untertiteln versehen und inhaltlich ungeschnitten zu sehen. Zweimal pro Woche werden neue Beiträge hochgeladen.

Zu finden sind die zwischen 5 und 20 Minuten langen Videos unter: *https://www.youtube.com/user/coreygilshuster*. Dort gibt es auch einen Link, über den das Projekt finanziell unterstützt werden kann.

Sorgenfresser essen Seele auf

Felix Riedel über Botschafter der bürgerlichen Kälte.

Puppen gehören zu den Übergangsobjekten. Kinder können in ihnen Eltern- und Kindanteile üben, bis sie lernen, Trauer und Trost anders zu kanalisieren. Sie kuscheln und spielen mit ihnen, füttern sie und schimpfen, und natürlich werden Puppen auch gequält. Dazu kann ein handgeschnitztes Holzfigürchen ebenso dienen wie eine sportifizierte Barbie. Seit drei Jahren liegen Puppen mit einem Reißverschluss als Maul in den Auslagen. Der Stil hybridisiert bekannte Vorlagen aus Pokémon, Studio Ghibli und Computerspielen. Ist der Reißverschluss offen, starren die Monster den Betrachter entsetzt an. Wird er geschlossen, erscheint ein undefinierbares, betretenes Grinsen. Die gutmütigen Monster fressen, aber natürlich nicht das Kind, sondern seine Sorgen. Genauer gesagt: Sorgenzettel. Kinder, die schon lesen und schreiben können, sollen ihre geheimen Ängste aufschreiben und dann den »Sorgenfressern« überantworten. Eine Anleitung des Herstellers zur Puppe zwinkert den Eltern zu, sie könnten ja den Zettel entfernen und an dessen Stelle ein »kleines Geschenk als Trostpflaster« hineinstecken. Die Strategie des Zettelschreibens ist der Psychotherapie mit schwertraumatisierten Kindern entlehnt, um tatsächlich Unsagbarem einen Weg zu öffnen. Hier aber spielen die Eltern nicht mehr über die Puppe mit dem Kind und analysieren dann dessen Reaktionen, sondern sie sind schon in der Puppe. Dass sie selbst permanent aus dem Reißverschluss heraus linsen, zerstört die Autonomie des Übergangsobjektes, seine Brückenfunktion wird durch übergriffige/eindringende Überwachung ersetzt.

Die meisten Kinder werden das Reißverschlussmaul der Sorgenfresserpuppen ohnehin eher verwenden, um Lego hineinzustopfen. Die Kategorie der Sorge ist Kindern meist unbekannt – sie sorgen sich nicht, sondern sie haben spontane und diffuse Ängste, sie haben Stress, sind überfordert, was sie als Wut, Zorn oder Verzweiflung ausdrücken. Aus diesen emotionalen Gemengelagen eine in sich reflektierte, konkrete Sorge zu machen, erhebt an Kinder den Anspruch, ihre unkonkreten Nöte schon als Selbstanalyse vorzutragen und damit eine Elternfunktion eigenständig zu übernehmen. Zum egozentrischen Aspekt der Sorge gehört, dass man sie sich selbst macht. Nichts an der Sorge verhält die Eltern zur spontanen Empathie, zur Liebe. Ein Kind, das einmal hingefallen ist und weint, macht keine Sorgen. Sorgen macht das Kind, das dauernd hinfällt und nicht so recht mitkommt. Elterliche Sorgen sind zuallermeist jene des verinnerlichten Kapitalisten um seine getroffene Investition: die Angst, dass aus dem Kind aufgrund eigenen Verschuldens oder äußerer Störungen »nichts wird«. So wird die Sorge der Eltern um das pubertierende Kind meist zur Anklage: »Du, ich mache mir Sorgen um dich!« Es geht nicht um die Angst des Kindes: In seiner Antwort soll das Kind die Ängste der Eltern beruhigen. Das wissen Kinder und sie lügen dann pflichtschuldigst, dass gar nichts sei, dass alles in Ordnung gerate und sie sich mehr anstrengen oder nicht mehr kiffen würden. Im beflissenen, selbstreferentiellen Sorgenmachen artikuliert sich die verwalterische Kompetenz und der Weitblick der Eltern, nicht aber der Wunsch nach einem Verstehen einer Notlage, oder das aus Lebenserfahrung und Bildung schon vollzogene Verstehen, das sich dem Kind als adäquate Reaktion und nicht als fordernde, depressive Sorge verrät. Die Sorgenfresserpüppchen sollen demnach auch nicht die Ängste der Kinder fressen, sondern die Sorgen der Eltern, und vielmehr noch ihre Ängste vor ihren schweigenden Kindern. Es sind Übergangsobjekte für besorgte Eltern mehr als für ängstliche Kinder. Dem Erfindermythos zufolge sind sie tatsächlich aus ökonomischen Sorgen eines Erwachsenen heraus entstanden:

»Der Berliner Filmproduzent Gerd Hahn […] wälzte […] sich 2008 schlaflos, von Sorgen geplagt im Bett, weil ein Kunde für einen Großauftrag nicht gezahlt hatte. Im Laufe der Nacht wurden seine Sorgen größer, bis er schließlich die Idee hatte: Es muss ein Monster geben, dass die Sorgen einfach auffrisst!«
(Schmidt-Spiele)

Ihre Sorgen möchte sie haben: Sorgenfresser-Puppen (Modell »Wanda« (li.) und Modell »Flamm«)
Fotos: Schmidt Spiele

Das in den Sorgenpuppen kommunizierte Bild von Erziehung und Kindern ist zutiefst antiaufklärerisch. Rät Freud in seinem atheistischen Manifest »Die Zukunft einer Illusion«, den Kindern doch die religiösen Mythen zu ersparen, hat sich die Öffentlichkeit in vulgäranalytischer Adaption von Bettelheims bereits zu optimistisch geschriebenem Werk »Kinder brauchen Märchen« darauf versteift, dass ein wenig unbegriffener »Zauber« den Kindern schon recht gut tue. Was die Ökonomie angeht, wird sehr schnell Schluss gemacht mit der kindlichen Mythologie: sie müssen sparen lernen, dürfen nicht stehlen; lernen, dass man für Geld arbeiten und pünktlich im Kindergarten sein muss. Dann aber spielt man ihnen hartnäckig immer noch Nikoläuse vor, um die eigene intellektuelle Überlegenheit an den abhängigen Schutzbefohlenen zu spüren und sich von ihren Zweifeln und ihrer Angst zu ernähren. Spöttisch lachen Großväter und Onkels, wenn sie fünfjährigen Kindern noch einschärfen, dass es den Osterhasen doch wirklich gebe und man ihn erst gestern durch den Garten hoppeln sah. Kinder, die dann den Schein durchschauen, verinnerlichen die Kränkung, nicht mitgekommen zu sein. Im gleichen betulichen Schulterklopfen will man Schulkindern dann noch erzählen, dass ihre Sorgenzettel tatsächlich von Puppen gefressen würden. Den Eltern versichert der Hersteller, dass sie wirklich noch schlauer sind als Kinder: »Ergibt sich eine Gelegenheit unbemerkt auf diesen Zettel zu schauen, können wir als Eltern vielleicht Dinge erfahren, von denen wir sonst nichts gewusst hätten.« Anstatt Kindern kritische Vernunft zuzugestehen, die sie in ihren gewitzten Diskussionen über die Grenzen der Realität zeigen, werden sie zurück in die Infantilität gedrängt. In solchem Drängeln spiegelt sich Angst der Eltern vor der wilden Intellektualität der Kinder, vor ihrer Selbstständigkeit. Die forschenden, durchschauenden Kinder sollen gefälligst noch gutgläubige, süße Kindchen sein.

Kinder wissen ohnehin Bescheid, wenn Eltern das Tagebuch gelesen haben. Die Enttäuschung über diesen übergriffigen Vertrauensbruch äußert sich aller Erfahrung nach nur in verschärfter Abschottung und zugeschlagenen Türen. Anstelle also Eltern darin zu schulen, wie man mit Kindern über Sexualität, über Angst spricht, was meist beinhaltet, dass die Erwachsenen Tabus überwinden und nicht die freiherzigeren Kinder, kommunizieren die Sorgenfresser dem Kind, dass es Sorgen und Probleme gibt, über die man mit den Eltern nicht sprechen kann und darf. Sie verstärken das Tabu mehr als sie es abschaffen. So sieht es nicht nur so aus, als würden Erwachsene mittels IHRER Sorgenfresserpuppe den Kindern den Mund mit einem Reißverschluss verschließen, es ist auch so. An die Stelle des Miteinandersprechens tritt die somatisierte Aggression, das Auffressen und herunterschlucken: Binge-eating als Modell einer übersteigerten Internalisierung. Die Kinder können gar nicht schnell genug parentale Sorge als Selbstfürsorge internalisieren, sie sollen sie regelrecht fressen, um möglichst schnell klar zu kommen mit einer Gesellschaft, die Kindern eine ausgebeutete Ökologie als Produktionsmittel und einen Knochenhaufen als Geschichte überlässt. Mit ein wenig Selfmarketing und Narzissmus kann man aber alles einfach wegfressen, wie etwa die Sorgenfresserin Lilli mit ihrem Markenzeichen: eine pinke Schleife. Über sie sagt der Werbetext in unheimlich drohender Doppelbedeutung: »Sie macht sich gerne hübsch, sodass sie von den Sorgen nicht übersehen werden kann.« Wer sich hübsch macht, will Sorgen, kann sie aber auffressen. Das Herausholen/-kotzen übernehmen die Eltern. Die Puppe Om wiederum weiß, dass man im stressigen Alltag vor allem entspannt bleiben muss. Kein Wunder: »Seine Mutter ist Yoga-Lehrerin, weshalb er jede Art der Entspannung liebt.« Sei wie die Mutter. Dass die Puppen mit solchem verhaltenstherapeutischen Fitmachen für eine zerstörte Welt ideal auf den Zeitgeist zugeschnitten sind, belegt der ökonomische Erfolg. Der Macher von Bibi Blocksberg und Benjamin Blümchen, Gerd Hahn, verfolgt mit Schmidt Spiele zusammen eine aggressive Martkstrategie, die durchwegs mit 5 Sternen auf Amazon belohnt wird. Es funktioniere ja so toll, schwärmen Eltern da: von Schwimmen bis Schulbesuch, Sorgenpuppen helfen bei notwendigen Reifeschritten, zu denen Kinder eigentlich auch so schon immer in der Lage waren. Um 12 Euro kosten die Puppen, beigeordnete Apps und Fernsehserien runden die kulturindustrielle Pflichtveranstaltung ab. Gegen Bibi Blocksbergs sozialreformerische Magie, mit dem Besen »Kartoffelbrei« und gegen den bräsig-gutmütigen Blockwart Benjamin Blümchen sind die seelenlosen Funktionswesen mit ihrem Reißverschlussmaul die Gremlins in einem neoliberalen Splatterfilm. Sobald man beginnt, über sie nachzudenken, verwandeln sie sich in Monster.

Felix Riedel ist Ethnologe. Er forscht über ghanaische Filme und Hexenjagden, arbeitet ehrenamtlich in der »Psychotronischen Lounge« des Traumakino Marburg. Auf seinem Blog »Nichtidentisches« hat er mehrere Dutzend Filmanalysen festgehalten. www.nichtidentisches.de, www.felixriedel.net

40 Jahre No Future

Punk, Repertoire und Retromanie. Von *Kristina Pia Hofer*.

Obwohl über die tatsächliche Geburtsstunde des Genres durchaus Uneinigkeit herrscht, wird Punk heuer offiziell Vierzig. Begleitet wird die Einläutung des neuen, gesetzteren Lebensabschnitts der alten Rotznase von ihrer Musealisierung, Kanonisierung, und Vereinnahmung als Kunst- und Nationalgeschichte (aktuell z.B. als »Punk London« unter den Auspizien von Königin Elizabeth II, dem Heritage Lottery Fund, und dem unsäglichen Boris Johnson). Man kann dies durchaus als Anlass nehmen, sich damit auseinanderzusetzen, welche Konzeptionen von Zeitlichkeit bei der Erzählung von Punk als Geschichte zu welchem Effekt zum Einsatz kommen, im Besonderen, welche Rolle dabei die Figur der Wiederholung spielt. Denn ungeachtet der dem Genre immer wieder als immanent zugeschriebenen fundamentalen Nachhaltigkeitsfeindlichkeit (»No Future!«), kehren Punk-Sensibilitäten und -ästhetiken seit vierzig Jahren in den verschiedensten Kontexten immer wieder verlässlich zurück. Um es mit den *Buffets* (Damaged Goods, 2006) zu sagen: Punk Rock Ist Nicht Tot.

Im gegenwärtigen Popdiskurs wird eine solche Wiederholung eines vermeintlich anachronistischen Styles vor allem als Provokation verhandelt; am prominentesten wohl vom britischen Journalisten Simon Reynolds. Dieser bezichtigt Praktiken der Wiederholung in seinem Buch *Retromania: Pop Culture's Addiction To Its Own Past* (2011) des Verrats am Pop an sich. Pop, so Reynolds, sei per definitionem gegenwartsorientiert, seine Essenz wäre »to 'be here now', meaning both 'live like there's no tomorrow' and 'shed the shackles of yesterday'«(2011, xix). Im Gegensatz dazu wäre Wiederholung immer retro: rückwärts gerichtet, nostalgisch im vermeintlichen Ruhm vergangener Epochen verhaftet, bloß an Vereinnahmung, Imitation, Erhaltung und Konservierung interessiert, und somit letztendlich reaktionär.

Mit Punk hat Reynolds allerdings seine liebe Not. Die Zeitlichkeit des Genres lässt sich nämlich schwer mit einer als lineare Fortbewegung projektierten Geschichte in Einklang bringen. Wie Reynold selbst diagnostiziert, bezieht Punk der sogenannten »Gründungsphase«, wie er während der 1970er Jahre in den Vereinigten Staaten zB von Patti Smith, den New York Dolls oder den Ramones personifiziert wird, seine Grundlagen aus einer Wiederholung von Rock-Gesten der 1950er und 1960er Jahre – und ist damit eigentlich retroman. Der tatsächliche Geschichtsverlauf, wenn man so will, straft einer solchen Ansicht allerdings Lügen, wie ja auch Reynolds selbst bemerkt. Immerhin brachte Punk wirklich Veränderung mit sich, und beeinflusste spätere Pop-Praktiken nachhaltig. Reynolds wundert sich:

»How something so incremental and rehearsed became a Year Zero Event is hard to reconstruct in hindsight. That Punk then snowballed into a genuinely transformative, world-historical force is even more puzzling« (2011, 240)

Verwirrt ist Reynolds nicht nur von der transformativen Kraft der anachronistischen Wiederholung von Gesten, sondern auch davon, wie genau die Gegenwart von Punk zu verorten sei. Er tut sich sichtlich schwer, Punk überhaupt ein Gegenwartsmoment zuzugestehen. Das wird vor allem in einem (nicht in *Retromania* publizierten) Artikel über Martin Revs und Alan Vegas' Duo Suicide deutlich. Reynold beschreibt den Act als zu Punk für Punk, und damit als Post-Punk *avant la lettre*, vielleicht sogar als Post-Punk *vor* Punk:

»Suicide are now so firmly installed in the rock canon, it's hard to remember the scorn they once provoked. (...) Some say Suicide were the ultimate punks, because even the punks hated them. In another sense, they were the first postpunk band, jettisoning the sonic trappings of trad rock'n'roll and paving the way for guitar-free synthpop outfits like Soft Cell«[1]

In anderen Worten: Suicide waren deswegen mehr Punk als Punk, weil sie subvertierten, wie Punk-Ästhetiken zu ihren Hochzeiten, den 1970er und frühen 1980er Jahren, zeitgenössisch stimmig umgesetzt und aufgeführt wurden. Man könnte sagen: Suicide sind/waren also Punk (und transformativ), weil sie uneins mit ihrer Zeit waren.

Reynolds nähert sich hier der temporalen Widersprüchlichkeit, die so grundlegend für Punk ist: Punk ist nur dann (pop-)effektiv – das heisst, ikonolastisch, zweifelnd, und Veränderungen anstoßend – wenn seine Performances und Ästhetiken eben nicht in ihrer historischen Zeit aufgehen. Sobald Punk zeitgenössisch passend wird, ist es kein Punk mehr. Es ist also von vorne herein schwierig, Punk in einer linearen Temporalität genau zu verorten. In Punk scheinen sich mehrere unterschiedliche Zeitlichkeiten zu überlagern, damit sich das transformative Potential des Genres überhaupt entfalten kann.

Möchte man eine solche Zeitlichkeit theoretisch fassen, würde sich z.B. Jacques Rancières Konzept der Anachronie anbieten. Dieses Konzept erlaubt es nicht nur, historische Epochen als von vorne herein und in sich selbst temporal uneindeutig und plural zu denken, und Artefakten aus gleichzeitig verschiedenen Zeiten antwortend. Im Gegensatz zur linearen Geschichtsschreibung eines Simon Reynolds – in dem das, was sich auf Früheres bezieht und Früheres in sich trägt, oder Früheres



Suicide 1988 in Toronto: Martin Rev (links) und der am 16. Juli verstorbene Alan Vega

wiederholt und wendet, immer nur altmodisch, anachronistisch und reaktionär sein kann – ist man hier nicht interessiert daran, popkulturelle Äußerungen strikt als *entweder* zur Vergangenheit *oder* zur Gegenwart *oder* zur Zukunft gehörend zu klassifizieren. Das produktive Ineinanderwirken der Zeiten, die nicht nur im Artefakt selbst stattfindet, sondern eben auch in dem lebensweltlichen Kontext, in dem es zirkuliert, kann hier nicht automatisch als abzulehender Fehler, oder zerstörerische Zwangshandlung (»Addiction to the Past«) abgetan werden. Es geht vielmehr darum, wie ich meine, im einzelnen Fall zuerst auf dieses spezifische Ineinanderwirken einzugehen, bevor überhaupt über eventuelle »Effekte« – positive wie negative - auf die Popkultur der Gegenwart gesprochen werden kann.

In *Retromania* geht Reynolds jedoch nicht weiter auf diese komplexe Zeitlichkeit von Punk ein. Nicht-Linearität und Anachronie interessiert ihn nicht weiter, wie es scheint. Seine Erklärung, warum Punk doch ins Revolutionäre kippen konnte, lautet folgendermassen:

»Somewhere in the transition from New York to Britain ... other factors came into play. Unexpected disaffections and ambitions attached themselves to the word 'punk', creating a runaway momentum that propelled the movement far beyond what people like Greg Shaw and Lester Bangs, the [New York] Dolls or the Ramones ever envisioned. Musical influences from outside rock'n'roll, as well as non-musical catalysts from the world of politics, art theory and avant-garde fashion, entered the picture. Everything came together in a surge of energy, and then, Big-Bang-like, exploded outwards into new galaxies of sound and subculture« (2011, 257f).

Während einigen Aspekten dieser Darstellung sicher zuzustimmen ist – vor allem die Hervorhebung des Sozialen und Musik-Übergreifenden, ohne dem es wohl nicht zu den weitreichenden Veränderungen von (sub-)kulturellen Landschaften mit/im/nach Punk gekommen wäre – bedient Reynolds hier allerdings auch zweifelhafte Rhetoriken, die Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit in den Dienst von Fortschritt und Eroberung stellen. Die »Explosion« in »neue Galaxien« durch einen »Big Bang« ungeklärten – und unerklärbaren – Ursprungs klingt (wenn man ungnädig sein will) entweder biblisch oder kolonial. Mein Punkt: Eine solche Darstellung der Geschichte von Punk bringt uns in den 2010er-Jahren nichts Neues mehr bei, sondern haut in eine Kerbe, die sich mittlerweile als klischeehafter Gründungsmythos des Genres etablieren konnte.

In dieser Klischee-Geschichte wird Punk zu einer Figur, deren transformatives Potential ausschließlich seiner historischen Epoche geschuldet ist, damit komplett in dieser Epoche aufgeht, und somit in einem anderen historischen Kontext auch nicht wiederholbar ist. Polemisch zugespitzt könnte man behaupten: eine solche Erzählung der Geschichte von Punk gleicht dem »Schlachtengemälde« der Historienmalerei, das, wie Maria Muhle treffend zusammenfasst, »große Männer bei großen Taten zeigen« soll. Für verschiedene unzeitgemäße Ästhetiken und Performances ergibt sich durch eine solche Betrachtungsweise eine recht unterschiedliche Wertigkeit: »Zu-Früh«-Sein, wie etwa das von Suicide, ist wertvoll, da diese Unzeitgemäßheit mit den üblichen Tugenden wegerklärt werden kann, die (vor allem männlicher) künstlerischer Produktion gerne zugeschrieben werden – ich denke hier an Genie, Wahnsinn, visionäre Transgression, avant-garde. »Zu-Spät«-sein wird im Gegensatz dazu entwertet, da es vermeintlich nur den großen Taten und dem Ruhm vergangener Epochen nachhechelt, anstatt neue, eigene Epochen mit eigenen großen Taten einzuläuten- enter retro.

Und das bringt uns zu wiederholenden Aneignungspraxen. Wie man weiß, scheren sich viele Praktizierende wenig um diese Wertzuschreibungen. Punk erschöpft sich nicht in Reynolds' »Original-Urknall« der 1970er, sondern lebt äußerst nachhaltig weiter. Gewisse dem Genre zugeordnete Ästhetiken kehren wieder, gerade weil sie ein Versprechen transportieren zu scheinen, das weit über ihre historischen Produktionskontexte hinaus gültig scheint. Sie scheinen beinahe zum Covern und Umarbeiten zu animieren – fröhlich über die Jahrzehnte hinweg.

Für mich liegt die Sprengkraft dieser Wieder-Aufführungen genau im Repetitiven. Diese sich wiederholende und monotone Qualität ist schon in der Nummer von 1977 angelegt, vervielfacht sich aber mit den vielen späteren Appropriationen, und macht damit eine andere Erfahrung der Geschichtlichkeit von Punk möglich. An die Stelle des »Schlachtengemäldes« – mit seinen »großen Männern« als zentrale Akteure, deren transformative Genialität nie wieder erreicht werden kann – tritt eine Erfahrung von geteilter Schaffenskraft, von sich gegenseitig beeinflussenden Interferenzen und von Verknüpfungen, die Zeit falten wie einen Strudel. Geschichte, auch die Geschichte von Punk, ist plötzlich nicht mehr abgeschlossen, sondern lebending, veränder- und verhandelbar. Das Potential von Punk-Ästhetiken – im hier diskutierten Fall wesentlich durch Reduktion und Repetition bestimmt – kann springen, Funken schlagen, und sich an der Stelle und zu einer späteren Zeit wieder anbieten. Simple Ableitungen sind solche Wiederholungen insofern nicht, weil der Ausgang dieser Versuche, das Potential der Ghost-Rider-Monotonie wieder und wieder zum Ausbruch zu bringen, schließlich von Mal zu Mal ungewiss bleibt. Und das ist Pop w/Potentiality.

Literatur

Maria Muhle (2013), »History Will Repeat Itself. Für eine (Medien-) Philosophie des Reenactment.« In: Lorenz Engell, Frank Hartmann, Christiane Voss (Hg.), *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München: Fink, 113-134

Jacques Rancière (2015), »The Concept of Anachronism and the Historian's Truth« (1996), trans. Tim Stott & Noel Fitzpatrick, *In/Print* 3 (Dublin Institute of Technology), 21-48.

Simon Reynolds (2011), Retromania. Pop Culture's Addiction To Its Own Past, London: Faber & Faber

[1] Reynolds, 2002, *http://www.villagevoice.com/news/suicide-watch-6414502*

Kristina Pia Hofer ist Musikerin (Ana Threat, Kristy And The Kraks) und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Abteilung für Kunstgeschichte der Universität für angewandte Kunst Wien.

»Wir haben das Publikum immer gehasst«

Al Bird Sputnik über die einst beste Band Österreichs, die »Novak's Kapelle«.

Vor rund fünf Dekaden bildeten sich in Wien die ersten Vorläuferprojekte der bekanntesten, wie auch kontroversiellsten heimischen Rock-Formation der späten 1960er Jahre: Novak's Kapelle, deren Biographie auf Spätgeborene wohl kaum wie reale österreichische Musikgeschichte, sondern eher wie das Drehbuch einer hysterischen Proto-Punk-Mockumentary wirken dürfte.

Sofern man ZeitzeugInnen Glauben schenkt, verströmte Wien Mitte der 1960er Jahre noch den provinziellen Mief der unmittelbaren Nachkriegszeit. Die Swinging Sixties hatten scheinbar einen Bogen um die Bundeshauptstadt gemacht und dem konservativen Weltbild einer österreichischen Mehrheit (mitsamt diffusen Ressentiments gegen alles »Neue« und »Andersartige«) den Platz überlassen. Junge Leute, deren Erscheinungsbild nicht dem allgemeinen Wertempfinden von Anstand und bürgerlicher Etikette entsprach, liefen Gefahr, Opfer sozialer Ächtung und in etlichen dokumentierten Fällen auch gewalttätiger Übergriffe zu werden. »Das waren Spießrutenläufe durch die Gesellschaft«, vergegenwärtigt sich der ehemalige Novak's Kapelle-Leadsänger *Walter »Walla« Mauritz* in einem Gespräch mit den *Trash Rock Archives*. »Dadurch, dass wir schon seit 1963/64 lange Haare trugen, hatten mein Freundeskreis und ich aufgrund unseres Aussehens bald schon 50 bis 60 Lokalverbote in Wien. Wenn du in Wien in der Straßenbahn gefahren bist, hat man sich sofort nach dir umgedreht und vom ‚Vergasen' gesprochen. Es waren relativ harte Zeiten.«

Um die Bedeutung von Novak's Kapelle in der heimischen Musikgeschichte sinngemäß zu kontextualisieren, sollte man sich auch die Entwicklung österreichischer Unterhaltungsmusik in den Jahren vor Ö3 in Erinnerung rufen: Dem großen Erfolg der Sommerurlaubsschnulze »Melancholie« der *Bambis* (1964) war es zu verdanken, dass lokale Tanzbands erstmalig ausführliche Berichterstattung im heimischen Feuilleton erfuhren. Der besagte Song, ein erschütternd intensives (und in seiner Schlichtheit geradenach diabolisches) Schmalzfass entwickelte sich zur Blaupause eines österreichischen Beat-Mainstreams, der sich in vorauseilendem Gehorsam nun zu schlageresken Kommerz-Produktionen und professionellem Showmanship verpflichtet fühlte. Auf den Spuren der Bambis zu wandeln, bedeutete demgemäß aalglattes, kantenloses Auftreten, um gutdotierte Engagements und ein bisschen Radio-Airplay zu lukrieren.

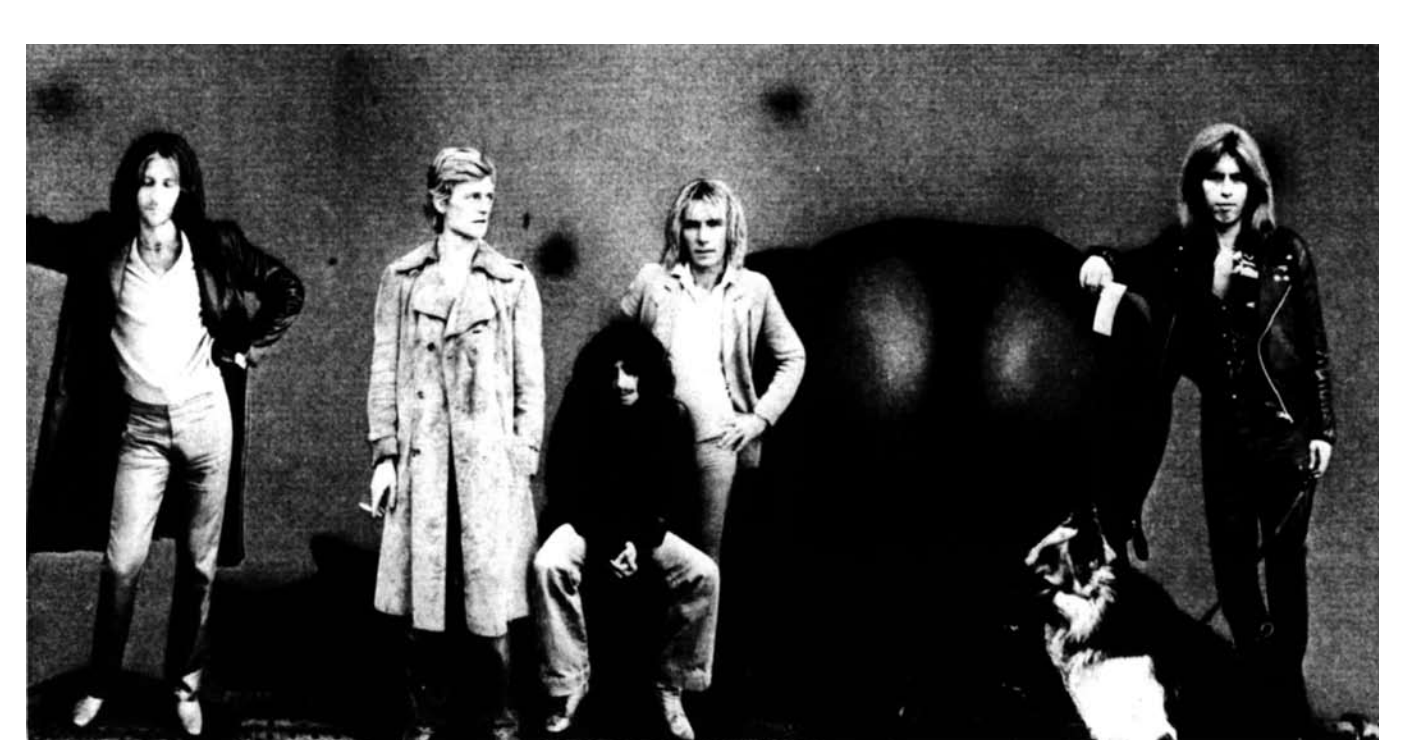
Die erste spürbare Initiation eines heimischen Beat-Undergrounds sollte erst ein Jahr später erfolgen, als die *Rolling Stones* 1965 in der Wiener Stadthalle gastierten. Begleitet wurde das Spektakel von einer gehässigen Pressekampagne, die sich in der Retrospektive wohl hervorragend dazu eignen würde, antiquierte und ideologisch fragwürdige Tendenzen innerhalb des österreichischen Zeitungsbetriebes sichtbar zu machen. In der publizistischen Wahrnehmung stand die Jugendbewegung Beat noch synonym fürs Gammlertum, für politische Subversion und lasterhafte Ausschweifung: Hedonistischer Lärm, der das christliche Alpenland zu sezieren gedachte, vorgetragen und rezipiert von intellektuell minderbemittelten Strolchen.
In dieses Spannungsfeld fiel die Gründung der Novak's Kapelle. Gutes Timing, um etwas komplett Neues auszuprobieren. Bandleader Walla hatte bereits im Jahr 1966 in dem experimentellen Vorläuferprojekt *The Crazy World of Cock On Cock*, u.a. gemeinsam mit dem späteren *Supermax*-Frontmann *Kurt Hauenstein* gewirkt. Eine kurzlebige Psychedelic-Band, die zwar keine Platten veröffentlichte, aber neben improvisierten Gigs bei Vernissagen, Kunst-Messen, oder in R-n-B-Clubs sogar einmal als Vorband von *Bill Haley* in der Wiener Stadthalle auftrat. Hauenstein wechselte kurze Zeit später zur *Charles Ryder Corporation*, während sich Walla mit der namenlosen Kunstschulen-Band des befreundeten Drummers *Erwin Novak* zusammentat. An der Gitarre: *Helge Thor*. Am Bass: *Peter Travnicek*.

Schon die erste Konzert-Ankündigung von Novak's Kapelle wurde im Jahr 1967 als Szenen-Spöttelei empfunden, da sich doch jede Amateurband der Stadt ansonsten an das ungeschriebene Gesetz hielt, mit einem möglichst vielsagenden (oder nichtssagenden) englischen Namen zu firmieren: Bats, Gents, Rockets, Firestars, Hounddogs, Thunderbirds. Das Wort »Kapelle« klang hingegen uncool, assoziierte ländliche Idylle, Blasmusik und Käsekrainer und disqualifizierte sich von vornherein als brauchbare Eigenbezeichnung einer Beatband. Und tatsächlich hatte Novak's Kapelle etwas gänzlich anderes im Sinn, als *bloß* Beat zu spielen. Keine Cover-Versionen, kein Anbiedern, keine freundlichen Worte: »Die Musik war uns nicht das Wichtigste«, reüssiert Walla. »Wir haben das Publikum ja immer gehasst. Also nicht die einzelnen Individuen, die dort gesessen sind, sondern das Publikum als Mob. Das war für uns eine Verkörperung des Bürgertums, auf das wir geschissen haben. Selbst wenn die Leute jung waren, denn im Grunde musste man denen genauso den Oasch zeigen, wie den Alten.«

Mit ihrer Konzeption war die Gruppe nicht nur am zeitgenössischen Pop-Underground in England und den USA interessiert, sondern letztlich auch am Selbstverständnis radikaler Erneuerer im Stil der Wiener Aktionisten. Enge Kontakte bestanden jedenfalls schon seit den frühen 1960er Jahren: Über den Schriftsteller *Oswald Wiener*, Mitglied der Wiener Gruppe und später rechtskräftig verurteilter Teilnehmer an der Aktion »Kunst und Revolution« (vulgo: »Uni-Ferkelei«) hatte Walla bereits als Teenager etliche namhafte Protagonisten der lokalen Kunstszene, etwa *Hermann Nitsch, Christian Ludwig Attersee, Walter Pichler, Gerhard Rühm* oder *Pahdi Frieberger* kennengelernt und die jeweiligen Bekanntschaften vertieft. »Das war eine Art Refugium«, vergegenwärtigt er sich. »Diese Leute hatten die gleiche Radikalität wie später Novak's Kapelle. Diese Radikalität war es, die mich am meisten interessiert hat. Und diese anarchische Haltung.«

Bei ihren Live-Gigs inszenierte sich Novak's Kapelle von Beginn an mit konfrontativem Psychedelic Rock von internationalem Format, komplett losgelöst vom heimischen Musikgeschehen. »Die mit Abstand wildeste Band in Wien«, ist in diesem Sinn keine Übertreibung, sondern die gängige Einschätzung etlicher ZeitzeugInnen. Ihr Sound war hart und temporeich, musikalisch anspruchsvoll zwischen dreckigem Bluesrock und primitivem Garagenpunk. Der gertenschlanke Sänger Walla verstand es zudem meisterlich, sich als ruppiger Band-Leader mit expressivem Gestus und aggressiven Showeinlagen auf der Bühne in Szene zu setzen; gleichzeitig hatte seine Performance in engen Lederhosen und bauchfreien T-Shirts auch stark laszive Qualitäten: Das in popkulturellen Belangen oftmals schwerfällige Alpenland hatte über Nacht einen eigenen Mick Jagger hervorgebracht. Ein echter Hype aus dem lokalen Underground.

Selbst das Majorlabel *Amadeo*, Tochter des amerikanischen *Vanguard*-Konzerns und in allen A&R-Belangen bis dato nur zurückhaltend progressiv, fiel auf den Spuk herein und nahm die Band im Jahr 1968 unter Vertrag. Aufgenommen im Keller des Wiener Konzerthauses, war die Debut-Single »Hypodermic Needle« ein unverhohlener Rip-Off der *Animals*-Nummer »Inside Looking Out«, was die Plattenfirma freilich nicht ahnte. Gleichzeitig behandelte der Song die Geschichte eines Teenagers, der nach einem Heroin-Schuss einen Horrortrip erlebt und das Publikum völlig zugedröhnt um Hilfe bittet. Der Narrativ von »Hypodermic Needle« hat ein moralbefreites, offenes Ende. Weit und breit kein Ausweg in Sicht. In der kunstvoll inszenierten Jugendsendung »Countdown 68/69«, die zum Jahreswechsel im ORF-Programm ausgestrahlt wurde, ging der Song dann tatsächlich auch lustig bebildert und in opulenten Op-Art-Kulissen landesweit auf Sendung und erreichte ahnungslose Teenager in allen Bundesländern. Offenkundig hatte keiner der Verantwortlichen bei Amadeo und ORF - möglicherweise in Ermangelung der internen Englisch-Kenntnisse - die kryptischen Lyrics entschlüsseln können. Das österreichische Beatband-Movement hatte am Tag der Ausstrahlung jedenfalls für alle Zeiten seine Unschuld verloren.



Novak's Kapelle 1978

Im Februar 1969 ging die Kapelle erstmals auf Österreich-Tournee. Die Gigs waren gut besucht und sorgten für reichlich Gesprächsstoff, da die Band nur selten eine Gelegenheit ausließ, ihre Zuhörerschaft zu provozieren. Im November kam die zweite 7"-Veröffentlichung »Smile Please« auf den Markt, deren A-Seite von der obskuren amerikanischen Psychedelic Rock-Band *The Hook* abgekupfert war und in der Novak's-Neufassung einen offenen Gewaltaufruf gegen die Exekutive beinhaltete: »If you see a policeman strike him down as fast as you can. Try to catch him. He's not quick. He's got no brain but a stick.« Auch grob machistische und sogar urophile Tabubrüche fanden sich im Songtext wieder, der diesmal auf dem Cover der Single abgedruckt worden war. Ein vorprogrammierter Skandal, der der Band umgehend Ö3-Spielverbot und schockierte Headlines im heimischen Feuilleton sicherte. Novak's Kapelle setzte im Dezember desselben Jahres noch einen drauf, als sie ein spontan anberaumtes Konzert in der Frauenstrafanstalt Schwarzau bestritt, das ebenfalls beachtliche mediale Wellen schlug.

In jenen Jahren etablierte Novak's Kapelle mit etlichen weiteren, gegen das Establishment gerichteten Stör-Inszenierungen eine, in Österreich völlig neuartige, aktionistische Kultur des Entertainments: Mal schickten sie bei einem Rock-Festival ihre eigenen Roadies auf die Bühne, die frei improvisierten und so taten als wären sie der Stargast aus Wien, bis das aufgeheizte Publikum wütend die Bühne stürmte. Ein anderes Mal boykottierte die Band ihre eigene Recording Session, zu der sie laut Knebelvertrag ihrer Plattenfirma verpflichtet gewesen wäre und verrichtete stattdessen ihre Notdurft im Aufnahmestudio. Diese Formation war in ihrer expliziten Verweigerungshaltung derartig überzeugend und der Zeit voraus, dass man geneigt ist, zu fragen, was wohl aus diesem experimentellen Band-Projekt in den USA oder England hätte werden können. Gleichzeitig ermöglicht das Naheverhältnis zum Wiener Aktionismus ein interessantes, gedankliches Gegenmodell: Vermutlich konnte eine Gruppe wie Novak's Kapelle nur aus einem kleinen, verschlafenen und vom Weltgeschehen nahezu isolierten Land wie Österreich stammen. Wo sonst wären sie mit ihrer derben Proto-Punk-Masche bis in den Mainstream durchgedrungen?
Im weiteren Verlauf ihrer Karriere durchlebte die Band einige Abstürze und Drogen-Eskapaden, durchlief obligatorische Line-Up-Wechsel - wobei *Paul Braunsteiner* (später aktiv bei *Hotel Morphilla Orchester*) und der ehemalige Gipsy Love-Ausnahmegitarrist und zukünftige Jazz-Superstar *Harri Stojka* einstiegen - und spielte nur mehr unregelmäßige Live-Gigs. Mit der Ankunft des Punk ging Novak's Kapelle schließlich wieder ins Studio und veröffentlichte zwischen 1977 und 1979 drei weitere Tonträger, die eine der mystischsten heimischen Formationen aller Zeiten in ihrer Spätphase als Hard Rock-Band mit Glam-Einschlag dokumentierten. 1980 war Schluss.

---

*Al Bird Sputnik (*1982) ist freier Autor, DJ und Betreiber des Kulturvereins Trash Rock Archives zur Erforschung österreichischer Pop-Geschichte (»Schnitzelbeat«). Er lebt und arbeitet in Wien.*

Transformation – eine Kunst

Notizen zum georgischen Film von *Christine Holste*.

Wenn Du siehst, dass ein Stern fällt,
dann musst du ihm zurufen:
»Ich erinnere mich, ich erinnere mich«,
sonst verlierst du dein Gedächtnis.

Tabu aus dem georgischen Volksglauben

Wahrscheinlich überwinden wir die viel beklagte Bilder- und Kinomüdigkeit Europas am ehesten durch einen offenen Blick auf seine Ränder. Das georgische Kino, das seit den 60er Jahren die Aufmerksamkeit westeuropäischer Regisseure auf sich zog (besonders Federico Fellini schätzte den poetischen Surrealismus Sergej Paradshanovs und Tengiz Abuladses perestroikaentfachende »Reue« (1984)), dieses seit jeher eigenständige Kino hat sich seit Beginn des 21. Jahrhunderts eindrucksvoll neuorientiert. Wie um die alten Beziehungen zwischen Tiflis und Paris wieder lebendig werden zu lassen, sprechen Cineasten inzwischen von der *Neuen Welle/Nouvelle Vague* des georgischen Films. (Unterdes subsumierten Marktforscher seinen filmwirtschaftlichen Aufschwung als *resurrection* und Soziologen einigten sich auf die Formel erfolgreicher *postsowjetischer Transformation*.) Auf zahlreichen internationalen Festivals u.a. in Cottbus, Karlovy Vary, Wiesbaden, Rotterdam, Berlin und Amsterdam haben junge georgische Regisseure entsprechende Anerkennung gefunden.[1]«Die langen hellen Tage« (Nana Ekvtimishvili/Simon Groß, 2014), die Chronik einer georgischen Jugend während der Kriegswirren nach der Unabhängigkeitserklärung von 1991, kann nicht nur im eigenen Land (wo schon in den ersten Wochen mehr als 27.000 Zuschauern gezählt wurden), sondern international als einer der bekanntesten Filme der *Neuen Welle* gelten.

Gleichzeitig haben mehrere Retrospektiven und Georgien-Programme ein kleines, aber aufmerksames Publikum angesprochen: So kamen 2012 die *Georgische Kulturwoche* in Regensburg zustande, eine Hommage an Otar Iosseliani in Berlin und Basel (2012 und 2015), die New Yorker Retrospektive *Discovering Georgian Cinema* des Museum of Modern Art (MoMa)/ Berkeley´s Pacific Film Archive (2014/5) mit einem Querschnitt von 50 georgischen Filmen, gefolgt vom Veranstaltungszyklus des Hamburger Elbsalons (2016), und die kürzlich beendete, von Lily Fürstenow-Khositashvili organisierte und kuratierte Schau in der Berliner Werkstatt der Kulturen *We shall survive in the memories of others* (der Veranstaltungstitel war zugleich Zitat eines georgischen Trinkspruchs[2]), die im Zeichen des verstorbenen Medientheoretikers Vilém Flusser erfolgreich versuchte, den Dialog zwischen neuem georgischem Film und den übrigen Gegenwartskünsten zu eröffnen. Verdienstvoll war auch die Vorführung des Dokumentar-/Gesprächsfilms »Wenn die Welt leicht wird« (S. Machaidze, T. Karumidze, D. Meskhi; Zazarfilm, m. engl. UT, 2015) auf dem Linzer Filmfestival *Crossing Europe* 2016.

Georgien ist eine geographisch kleinkammerige, historisch und kulturell seit der Antike äußerst dichte Region am südöstlichen Rand Europas (seiner Fläche nach der Größe Bayerns entsprechend). Nicht erst die Erfindung des Kinos, sondern schon im 19. Jahrhundert entstand im Medium der Fotografie ein visuelles Archiv von hohem historischem Wert, auf das an anderer Stelle ausführlicher einzugehen wäre. Betrachten wir allein das Segment unmittelbarer Gegenwart, so ist um so bemerkenswerter, wie vielgestaltig die georgische Kinematographie seit einigen Jahren polyphon die »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« aufgezeigt hat. Es sind Impressionen aus drei postsowjetisch-georgischen Filmen, an denen ich dies verdeutlichen möchte. Beginnen wir mit dem in Linz gezeigten Film. »Wenn die Welt leicht wird« nimmt das Thema subkultureller Selbstfindung der heutigen Tifliser Skateboarder auf: Kids und Musiker proben in einer weiten leeren Landschaft die Überwindung der Schwerkraft, das Schweben in der Luft durch kunstvoll variierte Springtricks. Ihre beiläufig erzählten Geschichten oszillieren zwischen den üblichen hedonistischen Wünschen ihrer Altersgenossen, Sehnsüchten nach irgendeinem noch undefinierten Ort in der Gesellschaft, Videogamehelden und Nostalgie angesichts der ruinösen Wohnquartiere der Sowjetzeit. So wird ihnen der improvisierte Mikrokosmos kreativer Wohngemeinschaften Zufluchtsort angesichts der Endlosschleife fernsehübertragener Demonstrationen von Arbeitsuchenden und Berichten über gesellschaftliche Zerwürfnisse in Politik oder Kirche, die für sie jeglichen Bezugspunkt verloren haben. Während dieser Film – in der Magie fotografischer Aufnahmetechnik verwandt mit Gus van Sants »Paranoid Park« (2007) – die in Bewegung geratene Lebensweise der Teens und Twens zeigt, erhalten wir im zweiten Beispiel, Salomé Jashis »Bakhmaro« (2011), Einblick in die zeitvernichtende Perspektivlosigkeit der Gestrandeten der Transformationsjahre. In ihrem im Südkaukasus entstandenen Dokufilm über ein vormals glamouröses Hotel am Stadtrand zeigt Jashi dessen Realtransformation zu einer dauerhaften Sammelstelle für die obdachlos Gewordenen. Es sind alle Gesellschaftsschichten, auch Akademiker darunter, die hier in lähmender Atmosphäre ihre minimale Existenz gefunden haben. Ein hauseigenes Restaurant versucht trotz anhaltenden Drucks von Mietforderungen mit einem widerständigen Rest seinen Betrieb aufrecht zu erhalten. Es ist die Geduld, mit der Jashi sich diesen Menschen vor dem Nichts widmet, die beeindruckt – eine depressive postsowjetische Variante von Gorkis präsowjetischem »Nachtasyl«.



Bildrechte eingeholt mit freundlicher Unterstützung des Heinrich Böll Institutes, South Caucasus.

Nutsa Ghoghoberidze - aus »Family Archive – Project 50 Women of Georgia«.

Wieder ein anderer Zeitbegriff begegnet uns in Alexander Rekhiashvilis Film »The Lasts« (georg. mit engl. UT 2006, Musik: Niaz Diasamidse) über die subsistenzwirtschaftliche Lebensweise einer Gebirgsregion in Racha: Schon in den 20er Jahren galt das harten klimatischen Bedingungen ausgesetzte Kaukasusmassiv georgischen Avantgardisten wie Nikoloz Shengelaia und Nutsa Ghoghoberidze als romantische, für propagandistische »Kulturfilme« geeignete Region. Gerade sie schien geeignet, sich zu einem völkerverbindenden Symbol fortschritts- und friedliebender sowjetischer Zivilisation zu wandeln[3]. Was wir in Rekhiashvilis Dokufilm von 2006 in ungenannter Anspielung auf diesen Mythos sehen, sind zwei Dorfgemeinschaften des Hochkaukasus, die – so der Vorspann – wegen ihrer unzugänglichen Lage vom Eingriff durch politische Autoritäten unbehelligt blieben.
Der Film begleitet das Leben dieser betagten Dorfbewohner (»The Lasts«) in den Formen ihrer bis heute tradierten zyklischen Zeit ländlicher Arbeit. Man kann, wenn man mag, diese von der modernen Idee gleichbleibender Zeit wegführende Form des Erzählens, in die der Betrachter hineingezogen wird, weil sich ihm im Rhythmus der Zeit (also beginnend vom langandauernden Winter über die Schneeschmelze im Mai bis zum kommenden Frühjahr) ein Ort allmählich erschließt, mit Michail Bachtin als chronotopische Erzählweise[4] verstehen.
Das jahreszeitlich Zyklische im Leben der beiden benachbarten Bergdörfer zeigt sich zugleich in der Theatralität der Emotionen, die sie in volkstümlich-religiösen Alltagspraktiken zum Ausdruck bringen: Wir sehen keine kirchlichen Amtsträger, aber dunkelgekleidete Greisinnen, Gebete murmelnd ihre Kirche umkreisen, wir sehen sie, wie sie sich betend einmal um die eigene Achse drehen, wir sehen den Rundtanz eines alten Paares im Kreise einiger musizierender Nachbarn. »Das Gebet rettet, vereint und schützt uns«, sagt eine von ihnen.
Besonders eindrucksvoll zeugt ein Trauerritual von der lebhaften Kommunikation, die die Lebenden mit den höheren Mächten aufnehmen, um damit die Vergebung der Sünden des Verstorbenen zu erbitten: Innerhalb einer Trauerprozession, die die Träger des offenen Sarges aus dem Hause begleitet, erkennen wir eine verschleierte Klagefrau, die ihr Lamentoritual mit den anwesenden Nachbarn und Trauergästen dialogisch so kunstvoll beginnt, dass sie Männer und Frauen zu lautem Wehklagen bringt, die Angehörigen des Dahingeschiedenen (hier) ausgenommen.
Was eine Reihe georgischer Filme der letzten Jahre über ihr Zeitverständnis hinaus zu einer Generationsaussage verbindet, ist ihre Auseinandersetzung mit der jüngsten georgischen Geschichte seit den 90er Jahren. Waffenschmuggel, Wirtschaftskrise, Partisanenkämpfe, Ausfall der Elektrizität, Nahrungs- und Heizmittelknappheit, Arbeitslosigkeit, Flüchtlingscamps und seit 2008 die Abtrennung von den russisch besetzten stacheldrahtumzäunten Gebieten Südossetiens durchzogen den georgischen Alltag. Doch die Ereignisse und Kampfhandlungen aus dem Tifliser Partisanenkrieg, den Kämpfen in Abchasien (1992/3) und dem Kaukasuskrieg (2008) sind nicht zum Stoff von Kriegsfilmen geworden – derart wie sie das Hintergrundgeschehen von Filmhandlungen gewöhnlich bestimmen. Es ist die innere Reflexion der kriegsbedingten Prozesse und Transformationen, die eine genuine Neuerung der kinematographischen Konvention begründet hat. Selten sind Filme so dicht an ihr Publikum herangerückt, um kollektiv erinnerte Alltagsroutinen im Umgang mit Extremerfahrungen zu zeigen. Es sind traumatische autobiographische Erinnerungen an die eigene Jugend, in der immer wieder der Vertrauensverlust gegenüber Schule und Eltern thematisiert und die Frage ausgelotet wird, wodurch und wie die »unsichtbaren Räume der Gewalt« in der georgischen Gesellschaft zustandekamen und wie Gewalt ausgeübt und erlitten wurde. So in »The New Berlin Wall« (Toma Chagelishvili 2015) , »Conflict Zone« (Vano Burduli 2009), »Die langen hellen Tage« (Ekvitimishvili / Groß 2014), »Brother« (Mghvdeladze-Grenade / Grenade 2014), »Tangerine« (Urushadze 2013) etc.

Ein Teil der georgischen Filmszene setzt sich kritisch mit der Frage der patriarchalen Dominanz innerhalb der Geschlechterverhältnisse auseinander. Bewegung kam in diese Frage insbesondere durch die zufällige

Wiederentdeckung von Dokumenten, die 2010 Lasha Bakradze, Philologe für Germanistik und Direktor des Georgischen Staatsmuseums für Literatur, im Nationalarchiv aufgefunden und in seinem Artikel *Nutsa Ghoghoberidze* (1902-1966), *die erste georgische Filmregisseurin* im Hot Chocolate Magazin veröffentlicht hatte: Brisant war nicht nur das Licht, das auf die Repression von Frauen in der Stalinzeit fiel, sondern auch das verordnete bzw. den chaotischen Umständen geschuldete Vergessen danach: Die 1902 in dem georgischen Dorf Kakhi in Sainglo (Aserbeidjan) geborene Nutsa Ghoghoberidze hatte in ihrer Jugend in Tiflis eine ausgezeichnete Erziehung genossen, russisch, deutsch und französisch erlernt und nachdem sie die philosophische Fakultät der Staatsuniversität von Tiflis aufgesucht hatte, ihre Studien in Jena fortgesetzt. Über Berlin kehrte sie nach Tiflis zurück und wurde mit 25 Jahren die erste und zugleich einzige weibliche Dokumentarfilmerin an der Staatlichen Filmproduktionsgesellschaft Georgiens. Nur drei Filme konnte Nutsa Ghoghoberidze in ihrem Leben realisieren: Zunächst produzierte sie mit Michail Kalatosishvili den Dokumentarfilm »Mati«, wobei u.a. S. Eisenstein und A. Dovshenko am Schreiben des Szenarios beteiligt waren; für den zweiten Film »Buba« (1930), einen propagandistisch getönten erzieherischen »Kulturfilm« konnte sie den zeitweise in Paris lebenden avantgardistischen Künstler David Kakabadze[5] gewinnen; ihr dritter Film »Der Sumpf« (1934) wurde trotz seiner ideologischen Umstrittenheit gerade noch auf die Leinwand gebracht. Danach setzten Repressionsmaßnahmen des Geheimdienstes NKWD gegen Nutsa Ghoghoberidze ein. Der Grund dafür lag bei ihrem Mann, dem im Jahre 1937 erschossenen Parteifunktionär Levan Ghoghoberidze. Für sie hatte seine Hinrichtung die Folge, dass sie aus der Filmproduktion hinausgedrängt und für 10 Jahre als Ehefrau eines »Mitglieds des Volksfeindes« verbannt wurde; trotz Trennung seinerseits hatte sie sich mit ihrem Mann solidarisch erklärt. Nach ihrer Rückkehr in die Heimat arbeitete Nutsa für den Rest ihres Lebens als Lexikographin am Tifliser Institut für Sprachwissenschaft.

Ihr Name fehlt in sämtlichen Sowjetischen Enzyklopädien und Nachschlagewerken zum Film. »Buba« blieb noch in den 80er Jahren in Moskauer Archiven, wurde nach Georgien geholt und zweimal in kleinen Zirkeln gezeigt, um dann erneut verschlossen zu werden. Paradox genug wurde Nutsa Ghoghoberidze die Begründerin einer Dynastie von Filmemacherinnen: Ihre Tochter Lana Ghoghoberidze (geb. 1928), der die Mutter ihre Vergangenheit verschwiegen hatte, zählt mit Otar Iosseliani zur großen georgischen Filmemachergeneration der poststalinistischen Ära[6]. Als Schriftstellerin, Übersetzerin und Repräsentantin vertrat sie zwischen 1999 und 2006 Georgien im Europa-Rat. Von ihrer 1966 geborenen, heute in Deutschland lebenden Enkelin Salomé Alexi wurde nach ihrem ersten der Massenmigration georgischer Frauen gewidmeten neorealistischen Kurzfilm »Felicità« (2009) der abendfüllende Spielfilm »Line of Credit« 2014 auf dem Venedig Film Festival ausgezeichnet.

Abschließend sei auf die Bedeutung der georgischen Filmgeschichtsschreibung und Filmkritik hingewiesen, die sich dieser lebendigen cineastischen Tradition widmet und die ihrerseits vor einem Neuanfang steht. Als größter Kenner der georgischen Filmgeschichte gilt der an der Staatlichen Ilia Universität in Tiflis lehrende Kritiker und renommierte Journalist Giorgi Gvarkharia. 2009 hat bereits die Monographie Birgit Beumers »A History of Russian Cinema« neue Einblicke, insbesondere in die Frühgeschichte des russischen Films eröffnet. Sollte es nicht möglich sein, dass wir anlässlich des bevorstehenden 120. Geburtstages der ersten Film-Séance in Tiflis am 16. November 1896 – Anfänge, die also bis knapp ein Jahr nach der Pariser Film-Premiere der Brüder Lumière zurückreichen! – weitere Einblicke in die georgische Filmgeschichte erhalten?

---

[1] Erwähnt seien hier beispielhaft: Teona Mghvdeladze-Grenade und Thierry Grenade »Brother« (2013); Giorgi Ovashvili »The other Side« (2009) und »Corn Island« (2014); Zaza Urushadze: »The Tangerines« (2013); Zaza Rusadze: »A Fold in my Blanket« (2013).

[2] Er deckte sich zudem mit dem Titel einer DVD von Interviews mit Flusser hg. von Miklós Peternák für das Center for Communication and Culture, Budapest, sowie von Marcel Marburger und Siegfried Zielinski für das Vilém Flusser Archiv.

[3] Giorgi Maisuradze/Franziska Thun-Hohenstein: »Sonniges Georgien«. Figurationen des Nationalen im Sowjetimperium, Kulturverlag Kadmos Berlin 2015

[4] Michail Bachtin: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, in: Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans, hrsg. v. Ewald Kowalski u. Michael Wegner, Berlin Weimar 1986.

[5] Über den Künstler David Kakabadze und seine Arbeiten als Filmpionier s. Katalog Tbilisi 1983 und Ketevan Kintsurashvili: David Kakabadze. Georgian Modern Artist and Inventor, New York 2013

[6] Berühmt wurde insbes. ihr Film: »Some Interviews on personal matters« (1978)

Christine Holste ist Kulturwissenschaftlerin und hat insbesondere über Kunst, Film, Architektur und Stadt gearbeitet. Zurzeit beschäftigt sie sich mit dem Thema Kulturtransfer in Film- und anderen Bildmedien. Sie lebt in Berlin und unterrichtet an der Kunst- und Medienuniversität Linz. Der vorliegende Artikel steht im Zusammenhang mit einem längerfristigen Editions- und Exkursionsprojekt in/über Georgien.

Gegen Materialität und Genialität

Armin Medosch hat ein aufschlussreiches Buch zu »New Tendencies« geschrieben: Rezension von *Oliver Schürer.*

Kritik gegenüber der entstehenden Konsum- und Freizeitgesellschaft wurde spätestens ab Mitte der 1950er Jahre international artikuliert. Im Ostblock traten ab 1957 verschiedene Gruppen und Künstler als eine neue Avantgarde auf. Eine Bewegung, die sich »Neue Tendenzen« nannte. Zur Aufgabe hatte man sich eine neue Ästhetik gestellt. Die sollte den neuen soziotechnischen Verhältnisse entsprechen, indem sie diese kritisiert und weiterentwickelt. Das reagierte auf den bedeutendsten Moment im techno-ökonomischen Kontext dieser Zeit. Die Transformation im Bereich der industriellen Produktion beim Übergang vom Fordismus zum Postfordismus. Neue Tendenzen arbeiteten bis Anfang der 1970er an der Traumwelt eines kybernetischen Sozialismus. Dabei radikalisierte die Bewegung die Ästhetik der Abstraktion der Nachkriegszeit zur postmodernen Entmaterialisierung, Details siehe Info-Kasten.

Welche Rolle hatte dabei ein völlig neues Produktionsmittel, ein Werkzeug fürs Rechnen, das man in dieser Zeit beginnt als Computer zu bezeichnen? Wie sollte sich diese soziotechnische Transformation auf die tradierte Rolle vom Künstler als Schöpfer auswirken? Welche neue Rolle sollte dem Publikum, den sogenannten Betrachtern, zugeordnet werden?

Nieder mit Entfremdung und Unterdrückung

Zentral wurde von den Trägern der Neuen Tendenzen ein gesellschaftliches Problem diagnostiziert. Die fordistische Beschleunigung der Produktion begünstigte zwar bestimmte positive gesellschaftliche Entwicklung bei der Entstehung einer Konsum- und Freizeitgesellschaft. Gleichzeitig erzeugt sie aber auch eine unangenehme Kehrseite: Die gesteigerte Entfremdung von Produkt und Prozess der Arbeit, sowie Unterdrückung durch die Bedingungen der Produktion, in der Schizophrenie einer in Arbeit und Freizeit geteilten Lebenszeit.
Doch anstatt, wie die meisten intellektuellen Strömungen der Zeit, technologische Entwicklung dafür verantwortlich zu machen, imaginierte Neue Tendenzen eine Zukunft ohne Entfremdung und Unterdrückung. Innerhalb des buntscheckigen Gedankengutes der Technologiebefürworter, standen die Konzepte der Neuen Tendenzen für eine politisch links orientierte, optimistische Imagination einer kommenden technologischen Zivilisation. Eine weitere Besonderheit war, dass die Neuen Tendenzen aus Jugoslawien kamen, mit seiner eigenen Interpretation des Kommunismus. Die Neuen Tendenzen definierten ihr Arbeitsprogramm als kontinuierliche Forschung. Eine Anwendung vom Konzept der kontinuierlichen Revolution des Marxismus, gegen die Weiterentwicklung des Kapitalismus.

Für den Tod des Autors, Entmaterialisierung und Partizipation



In den 17 Jahren ihres Bestehens (1961-1978), entwickelte Neue Tendenzen einen originären Beitrag zur Konfiguration der sogenannten Informationsgesellschaft. Allerdings nicht in ihrer, nun verwirklichten, neoliberalen Art. Die Bewegung hob den marxistischen Begriff vom Warenfetisch hervor, um eine fundamentale Kritik an der ideologischen Funktion von Kunst im Kapitalismus zu artikulieren. Fetischismus ist eine Art von religiöser Haltung, die die von Individuen und ihren Gesellschaften verinnerlichten Bedeutungen vom Tauschwert der Waren bezeichnet. Ein Wert, der gleichzeitig auch die Bestimmung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse der Individuen untereinander definiert. Neue Tendenzen verbinden diese klassische marxistische Denkfigur mit dem damals noch neuen Konzept von »Information«. Denn damit lässt sich ein Detail besonders hervorheben; zwischen all den Elementen im Machtverhältnis, stellt Information die Entität, die kommunikative Übertragung leistet. Damit nahm Information eine zentrale, wenngleich noch weitgehend unverstandene Rolle ein, die es forschend zu verstehen und künstlerisch zu gestalten galt.

Die einseitige Kommunikation im linearen, dualistischen Gegenüber von Kunstwerk und Betrachter wurde ersetzt. Durch Selbstreferentialität auf die Einheit von Werk und seiner Entstehung, wurde die traditionell passive Rolle des Betrachters unmöglich gemacht: Diese Einheit verlangt nach Benutzern, die aktiv involviert sind. Ein Prozess von Werk, Entstehung und Benutzung fusioniert diese drei Elemente in ein neues kulturelles Amalgam; Partizipation.

Um dies zu erreichen wurde sogenannte Programmierte Kunst erzeugt, als ein Ausdruck von Anti-Kunst. Die Untersuchung optischer Phänomene sollte intersubjektive Qualitäten freimachen, die jenseits vom bildungsbürgerlichen Kunstkanon zwischen Kunstwerk und Wahrnehmung vermittelt. Dieser proletarische Ansatz bedeutete aber auch, den Anspruch auf die gesellschaftliche Sonderstellung der Künstlerrolle aufzugeben. Dazu waren Computer nicht vonnöten, vielmehr wurden die Recherchen mit analogen Mitteln betrieben. Noch vor der Verwendung von Computern in der Kunst wurde das Programmieren zur künstlerischen Praxis erkoren.
Eine der wichtigsten Grundlagen einer religiösen Haltung ist der Begriff vom Schöpfer. So wird klassisch, der künstlerische Genius als vom höchsten Schöpfer inspirierter kleiner Schöpfer weltlicher Kunstwerke definiert. Folglich wird die Beziehung eines Künstlers zu seinem Werk, als Autor eines von Talent getriebenen Akts der Herstellung, zur einzigen, nicht weiter hinterfragbaren Quelle von Kunst und ihrem sozioökonomischen Wert.

Résumé

Der soziotechnische Übergang von einer Produktionsart zu einer anderen wird am deutlichsten sichtbar im veränderten Verständnis der neuen Produktionsmaschine Computer. In dieser historischen Passage wurde die Verwendung von Computern als Werkzeuge zum Rechnen, von der Anwendung als Medien der visuellen Recherche überlagert. Bereits etwa 1968/69 begannen dann erste Künstler auch Computer einzusetzen. Die wichtigsten entstandenen, nicht intendierten, kulturellen Effekte im aktuellen Hyperkapitalismus wurden: ein Verschieben der soziokulturellen Fokusse von der Funktionalität zum Spektakel sowie von der Produktion zur Kommunikation.

Oliver Schürer ist Kurator, Editor, Autor und am Fachbereich Architekturtheorie der Technischen Universität Wien tätig. Aktuelle Publikation: Oliver Schürer, Automatismen und Architektur; Medien, Obsessionen, Technologien. *Springer, ISBN: 978-3-99043-217-4.*

ARMIN MEDOSCH
***New Tendencies: Art at the Threshold of the Information Revolution* (1961-1978)**

Im Buch werden Verbindungen zwischen den modernistischen Neo-Avantgarden und ihrem jeweiligen historischen Kontext untersucht. Wobei der Fokus der Betrachtungen auf die Kunst-Bewegung »Neue Tendenzen« gerichtet ist. Im feingliedrig zusammengetragenen Material findet sich eine kunsttheoretische Analyse. Keine Angst vor Langeweile!
Mit der Zusammenschau von kulturellen, ökonomischen und technologischen Kontexten hat Armin Medosch eine originäre Synthese erzeugt. Die ist auch noch leichtfüßig zu lesen. Mit dieser Herangehensweise werden holistische Einblicke in die Gegenwart und ihre Entwicklungstendenzen möglich gemacht.

Post-Art oder in der Endlosschleife des Zeitgenössischen

Sechster und letzter Teil der Serie von *Armin Medosch* zum »Mythos Kunst«.

Die Sechshauserstraße in Wien an einem frühen Abend im späten November. Trotz fortschreitender Gentrifizierung befindet sich an jedem zweiten Eingang ein Schild auf dem »Studio« oder »Models« zu lesen ist, mit rot blinkenden »Open« Leuchtschildern. Vor einem Gassenlokal mit großer Scheibe hat sich eine kleine Menschentraube gebildet. Obwohl die Scheiben stark beschlagen sind, kann man von draußen gut die Ereignisse in dem Lokal beobachten. Junge Menschen, weiß und eher gering bekleidet, führen so etwas wie akrobatische Übungen auf. Rotes Mus wird auf nackte Haut gegossen, rinnt herunter, über Bauch, Rücken, Po. Immer verwegener werden die Posen, immer weniger Textil auf der Haut der Akteur_innen, immer heftiger rinnt der rote Brei, wird von Fingern aufgefangen, mit der Zunge geleckt. Draußen auf der Straße hält ein Mann seinem etwa 12 Jahre alten Sohn die Augen zu: »Nicht hinschauen, Burli.« Doch schon im nächsten Moment zieht er die Hand wieder weg und sagt: »Ah, is eh nur Kunst.«

Die Unterscheidung »ist eh nur Kunst« ist ein Zeichen dafür, dass wir uns in der Post-Art-Gesellschaft befinden. Jede/r ist in der Lage, diese Entscheidung zu treffen, auch der sprichwörtliche »Mann von der Straße«, wobei es sich im Fall der Sechshauserstraße um eine sehr diverse Crowd handelt. Die zeitgenössische Kunst hat seit den späten 1960er, frühen 1970er Jahren einen phänomenalen Siegeszug erlebt. In den 1970er Jahren wurde die zeitgenössische Kunst von den Boulevardmedien heftigst skandalisiert, wichtige Vertreter der Avantgarde sogar vom Justizsystem verfolgt. Doch auch der Skandal war der Verbreitung dieser neuen Form der Kunst, die wir zeitgenössisch nennen, dienlich. Zeitgenössische Kunst ist postkonzeptuelle Kunst, wie der englische Philosoph Peter Osborne schrieb. Sie ist Folge eines Paradigmenwechsels, der in den 1960er Jahren einsetzte und dazu führte, dass die zeitgenössische Kunst im Verlauf der 1990er Jahre als die dominante, diskursive Kunstform etabliert wurde, zeitgleich mit der Informationsgesellschaft. Es lässt sich eine Parallele ziehen, zwischen der Ablöse der Industrie- durch die Informationsgesellschaft und dem Paradigmenwechsel von der modernen zur zeitgenössischen Kunst. Auf der Basis dieser Transformationen entstand schließlich am Beginn des 21. Jahrhunderts die Post-Art und die Post-Art-Gesellschaft. Das ist eine Gesellschaft, in der zeitgenössische Kunst nicht nur universell akzeptiert ist, als unverzichtbarer Bestandteil einer komplexen postindustriellen Gesellschaft, sondern in der Kunst von einer Randposition ins Zentrum der Gesellschaft gerückt ist, so dass ihre Methoden, Zugänge, Denkweisen, Tropen und Stars tief in die Gesellschaft hinein verbreitet sind. Das heißt nicht, dass alle diese Kunst mögen oder im Detail verstehen, aber es bedeutet, dass man die Kunst erkennt, wenn man ihr begegnet, so wie der Mann vor dem Lokal auf der Sechshauserstraße.

Die Performance in der Sechshauserstraße war von der Gruppe Supergood. Diese wandeln auf dem schmalen Grad zwischen künstlerischer Aneignung kommerzieller Taktiken und der Inanspruchnahme von Kunst durch den Kommerz. Supergood ist ein Projekt von Lukas Heistinger und Bernhard Garnicnig, gemeinsam mit vielen anderen, wobei die Acai-Beere eine wichtige Rolle spielt. Die Acai-Beere gilt als Superfood, d.h. als besonders gesundes und stimulierendes Nahrungsmittel. Die Website von Supergood bewirbt das Superfood und spielt mit weiterführenden Assoziationen. Man soll durch den Genuss der Beeren sein »freies, besseres Ich« kennenlernen, man soll sich selbst »optimieren« verkünden photogeshoppte Jünglinge vor Tiroler Bergseen und tropischer, von Palmen gesäumter Bucht. Supergood spielt jedoch nicht nur mit dem Image einer Firma, sondern ist auch tatsächlich Importeur von Acai-Beeren-Mus von angeblich bester Qualität. Wer möchte, kann das Beeren-Mus über Supergood bestellen *http://supergood.today/*. Supergood arbeiten »produktiv die Ambiguitäten im Zwischenraum zwischen Produkt und Performance heraus,« wie es Mitbegründer Bernhard Garnicnig formuliert, und »lassen diese Spannung in einem ungelösten Konflikt oder Dissens stehen.« Supergood ist eben nicht nur »Kunstprojekt,« sondern auch ein »Cateringprojekt« und ein »politisches Marketingprojekt,« fügt Garnicnig hinzu. Langweilig würde es, sobald es auf die eine oder andere Seite kippt, wenn es sich als »eh nur Kunst« zu erkennen gäbe oder eine von vielen Superfood-Firmen wäre, die gerade aus dem postindustriellen Humus sprießen. Und genau auf Grund dieser unaufgelösten Spannung eignet sich das Projekt bestens als Beispiel für Post-Art.

Supergood verbinden geschickt verschiedene Stränge und Einflüsse der Kunst, von der Pop Art über den Situationismus und Aktionismus bis hin zur Appropriationskunst der 1980er Jahre. Zugleich verdeutlichen sie, inwiefern sich seit einiger Zeit Firmen am Methodenkanon der zeitgenössischen Kunst bedienen. Die heutige zeitgenössische Kunst ist ein Resultat der Wende von der Objekt-zentrierten modernen Kunst zur Kunst der Ideen, auch Konzeptkunst genannt, eine Wende, die Mitte der 1960er Jahre einsetzte. Da die Konzeptkunst keine Objekte mehr produzierte, operierte sie frühzeitig mit medialen Strategien, über Inserate und Fotostrecken in Zeitschriften, Plakate, Postkarten. Das wurde anfangs als anti-kommerzielle Entmaterialisierung der Kunst verstanden. Inzwischen zeigte sich hierin eine unheimliche Affinität zwischen Konzeptkunst und den Strategien des informationellen Kapitalismus. Diese Affinität erreichte einen frühen Höhepunkt mit der Ausstellung »Live in Your Head: When Attitudes Become Form« kuratiert von Harald Szeemann 1969 in der Kunsthalle Bern und gesponsert vom Tabakkonzern Philip Morris International. Ein weiteres bekanntes Beispiel bildet die Werbeagentur Saatchi and Saatchi, die seit den späten 1970er Jahren Methoden der zeitgenössischen Kunst einsetzte – und damit Margarete Thatcher zum Wahlsieg verhalf. Mitbegründer Charles Saatchi demonstrierte mit seiner Sammlertätigkeit die enge Affinität zwischen zeitgenössischer Kunst und postindustriellem Kapital. Ähnlich wie Saatchi unterstützte die Biermarke Becks frühzeitig die sogenannten YBAs (Young British Artists). Als solche werden eine lose Gruppe zeitgenössischer britischer Künstler bezeichnet, darunter u.a. Damian Hirst, Tracey Emin und die Chapman Brüder. Die YBAs verstanden es, durch gezielt eingesetzte Skandale die Medien und den Markt zu manipulieren und selbst zu einer Weltmarke in der Kunst zu werden.



Fotos: Soopergood

Titelbild von Supergoods 2016 Kampagne »Free, Better, You«

Über die Jahrzehnte entwickelte sich ein eng geführter Paartanz – sagen wir, es sei ein Tango – zwischen zeitgenössischer Kunst und informationellem Kapital. Beiden gemeinsam ist die Fähigkeit, quasi aus nichts Wert zu erzeugen. Das Interesse der Unternehmen an zeitgenössischer Kunst hat wenig mit Werbung im engeren Sinn zu tun, sondern besteht darin, die Marke mit symbolischem Kapital – ein Begriff von Pierre Bourdieu – aufzuladen. Spätestens in den 1990er Jahren setzte sich die Ansicht durch, dass das Branding wichtiger für den kommerziellen Erfolg eines Produkts sei, als dessen Gebrauchswert. Deshalb wurde die Arbeit an der öffentlichen Wahrnehmung eines Produkts oder einer Marke immer wichtiger und eine spezialisierte Industrie, bestehend aus gehobenen Marketing Consultants, Brand Consultants, PR und Kommunikationsunternehmen entstand. Das Personal dieser Branche wiederum speist sich aus ehemaligen Kunst- und Media Studies Student_innen und bewegt sich im selben Milieu wie die Künstler_innen, wohnt in denselben Vierteln, geht in dieselben Bars.

Das Arbeitsfeld dieser Szene ist, was Wolfgang Fritz Haug schon in den 1970er Jahren die Warenästhetik nannte und was er später als »digitale Warenästhetik« aktualisierte. In Anlehnung an die Marxsche Kritik der Trennung von Gebrauchs- und Tauschwert argumentiert Haug, dass im modernen Kapitalismus der Fetischcharakter der Ware gezielt mit ästhetischen Mitteln überhöht wird. Das führt soweit, dass sich die Warenästhetik von der Ware ablöst und eine eigenständige Existenz annimmt. Die Ware, die mit künstlerisch verschönten »Liebesaugen winkt« (wie ein leicht abgewandeltes Marx-Zitat heißt), verführt die Kunden, indem sie verspricht, diese an ihrer Macht teilhaben zu lassen.[1] Man kauft nicht nur ein Produkt, sondern kauft sich in ein Image ein, so dass auf das eigene Ich etwas vom Glanz der losgelösten »freien« Warenästhetik abfärbt.

Diese Entwicklungen wurde unzweifelhaft gefördert vom Aufstieg der Informations- und Kommunikationstechnologien, begleitet von wachsendem Wohlstand in den reichen ehemaligen Industriestaaten. Die Sättigung elementarer Bedürfnisse ermöglichte den Kindern der früheren Arbeiterklasse die Verfeinerung ihrer Konsumgewohnheiten, Moden, Vorlieben, kulturellen Genüsse. Diese wachsende Mittelschicht von überwiegend in »Informationsberufen« arbeitenden Menschen bildet die Kerngruppe der Post-Art-Interessierten. An diese wendet sich Supergood mit seinem Superfood: Mensch konsumiert nicht nur, sondern macht sich selbst besser, sozusagen von innen heraus, Molekül für Molekül.

Die Post-Art-Gesellschaft entstand zeitgleich mit der Informationsgesellschaft und ist mit dieser intrinsisch verbunden. Die zentrale Triebfeder für die gesellschaftliche Dynamik resultiert aus dem bereits in Folge eins von Mythos Kunst skizzierten Widerspruch zwischen Kapital und Arbeit. Dieser Konflikt reproduziert sich als ein Konflikt zwischen manueller und intellektueller Arbeit, wobei in bürgerlichen Gesellschaften eine deutliche Präferenz für intellektuelle Arbeit besteht, was sich auch in den Hierarchien der Wissensproduktion und der Klassenstruktur der Gesellschaft abbildet: umso materieloser die Tätigkeit, desto höher ihr Ansehen. Die Arbeit des Managements, der Führungskräfte, das Spektrum der Aufgaben des bürokratischen Kapitalismus werden glorifiziert und besser bewertet als manuelle Arbeit. Die Entwicklung der Technologie selbst wurde und wird aus diesem Konflikt gespeist, indem Maschinen erfunden wurden, deren Zweck es nicht nur war, menschliche Arbeit durch Maschinenarbeit zu ersetzen, sondern auch die organisierte Arbeit durch Maschinenkonkurrenz zu schwächen.

Diese Tendenz erhielt jedoch seit den 1970er Jahren eine neue Note, als ein neuer Typ von Maschine, der Computer, nicht nur manuelle sondern auch geistige Arbeit zu ersetzen begann. Informationsgesellschaft bedeutet also auch die industrielle Ausbeutung der Information durch Software, verbunden mit dem Ersatz menschlicher geistiger Arbeit durch Informationsarbeit von Maschinen. Damit veränderte sich aber auch der Charakter der Ausbeutung: nicht mehr die Arbeitskraft des Menschen wird ausgebeutet, und die Menschen bleiben, wie sie sind, führen in der Freizeit ein autonomes Dasein, wie das im Industriekapitalismus der Fall war, sondern eben genau dieses Dasein, die biopolitische Existenz des Menschen, wird zum Ziel der Ausbeutung. Unter dem Konkurrenzdruck der Maschinenarbeit wird das Diktum von Joseph Beuys, dass jeder Mensch ein Künstler sei, als negative Dialektik verwirklicht.

Post-Art verwirklicht den alten Traum der Avantgarde, die Schranke zwischen Kunst und Leben zu durchbrechen, kann das aber nur in einer Realität, die weitgehend von der Warenästhetik und der Logik, auf der diese beruht, durchdrungen ist. Deshalb wurde schon seit längerem die Ware, bzw. die Warenform zu einem zentralen Thema der Kunst. Schon die Pop Art hat die Grenzen zwischen Kunst und Warenwelt thematisiert, indem sie den Objektcharakter des Menschen ausstellte, ohne zu moralisieren. Das Entstehen einer verdinglichten Warenwelt, die alles andere verdrängt, der scheinhafte, »spektakuläre« Charakter des Spätkapitalismus – und potenzielle Wege zu dessen Überwindung – wurde von der Situationistischen Internationale (SI) formuliert. Diese Kritik mündete in das 1967 veröffentlichte Buch *Die Gesellschaft des Spektakels* von Guy Debord. Seit den 1950er Jahren propagierte die SI Strategien zur künstlerischen Unterwanderung des Spektakels. Durch das sogenannte »Detournément« (was unzureichend als »Umlenkung« übersetzt werden kann) sollte existierenden intellektuellen Werken wie z.B. Comic Strips eine neue Bedeutung verliehen werden. In den 1960er Jahren nahm die SI immer mehr Abstand von jeglicher Kunstproduktion und verlegte sich auf die Erzeugung revolutionärer »Situationen«. Die Situationisten werden als eine der wesentlichen Inspirationen für den Pariser Mai von 1968 gesehen. Folgt man dem englischen Historiker und Politikwissenschaftler Richard Barbrook in seinem Buch *Class Wargames*[2], ließ sich Malcolm McLaren, Mastermind der Punk Band *Sex Pistols*, vom britischen Zweig der SI inspirieren.

In den 1980er Jahren erhielten diese Techniken frischen Impetus aus dem Crossover von Underground-Pop-Kultur und Kunst. Die kanadische Konzept- und Medienkunstgruppe General Idea übernahm 1986 das berühmte Gemälde des Pop Künstlers Robert Indiana LOVE und ersetzte die Buchstaben durch AIDS. Die Appropriation, Aneignung, wurde eine der wichtigsten Techniken – im Sinn von künstlerischen Strategien – der Kunst im beginnenden Informationszeitalter. Eine andere Technik war die subversive Affirmation. Man gab vor, sich mit Inhalten aus dem gesellschaftlichen Mainstream zu identifizieren – etwa mit gängigen Klischees und Symbolen – tat es aber auf eine so übertriebene Art, dass es schließlich klar wurde, dass es darum ging, diese Klischees und Stereotypen zu demaskieren. Meister dieser »Überidentifikation«, wie es der slowenische

Philosoph Slavoj Zizek nennt, sind die Neue Slowenische Kunst (NSK) mit ihrem Musikzweig Laibach und ihrem Kunstzweig Irwin. NSK verbanden die visuellen Versatzstücke des Soviet-Kommunismus mit Ikonen der konstruktivistischen Kunst wie dem *Schwarzen Quadrat* (1915) von Vladimir Malewitsch und mischten es mit Bildern und Geweihen aus der schönen slowenischen Bergwelt. Das Resultat ist einerseits eine unaufgelöste und schwer erträgliche Spannung zwischen linkem und rechten Totalitarismus, und damit zugleich eine Kritik und Dekonstruktion des totalitären Gehalts der sozialistischen Ideologie ebenso wie der Utopismen der historischen Avantgarden. Die hauseigene Band Laibach wiederum fokussierte auf den totalitären Gehalt des Konsumkapitalismus und der Unterhaltungsindustrie – nicht indem sie diese »kritisierten«, sondern bis ins Unerträgliche überhöhten.

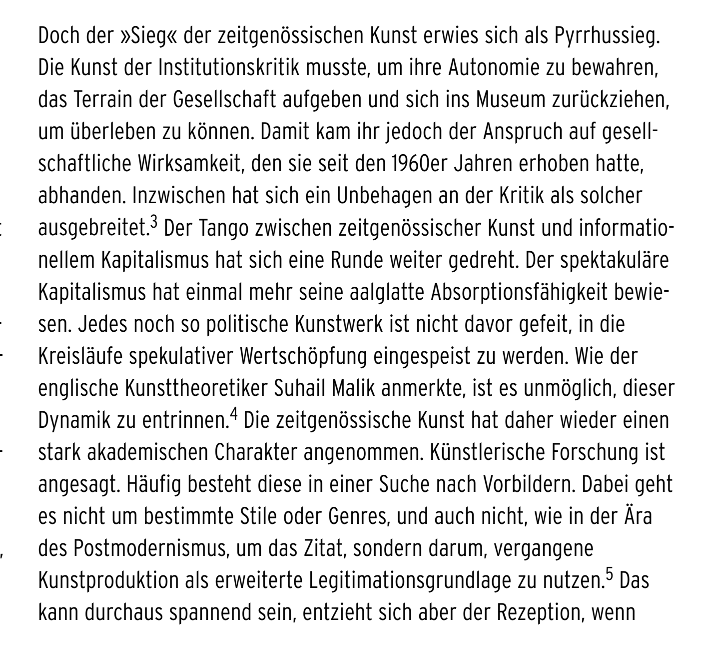
Die Aneignung von Methoden und Taktiken der Avantgarde durch die Pop-Underground-Kultur – zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch die Rap-Gruppe Public Enemy – trug möglicherweise mehr zu einer Verbreitung einer Post-Art-Mentalität in der Bevölkerung bei als die Kunst selbst. Die Begeisterung für Branding kulminierte, wie bereits erwähnt, in den 1990er Jahren. Konzerne nahmen die Methoden der Kunst in Anspruch und nutzten Szenewissen um in noch so kleine Nischen und Subkulturen einzudringen, davon ausgehend, dass die kritischen Geister des heutigen Underground die Opinion Leader von morgen sein würden. »Coole« Marken wie Rizla, Becks, Adidas oder Nike drängten in die Rave-Szene, unterstützten Graffiti und Break Dance. Das kann durchaus positiv gelesen werden, als ein Abbau der Schranken zwischen Hoch- und Populärkultur und als ein Aufbrechen der Mauern des Museumskunstbetriebs, wo Kunst typischerweise in einem White Cube (weißen Würfel) eingesperrt ist.

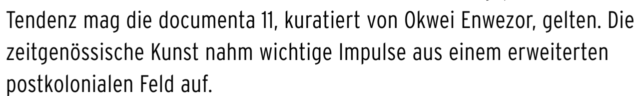
Im Zuge desselben Prozesses, einer Ästhetisierung der Warenwelt, kam es zur gesellschaftlichen Verallgemeinerung ehemaliger Avantgarde-Kulturtechniken. Verallgemeinerung heißt hier, dass Appropriation und Detournément in einer allgemeinen Remix-Kultur aufgegangen sind. Das war spätestens dann der Fall, als die ersten Ravermeister T-Shirts aufgetaucht sind. Die Avantgarde verlor ihren priviligierten Zugang zu den Methoden der Montage, des Cut-up und Remix, was nicht ganz ohne Niveauverlust geschah. Die zunehmende Verbreitung digitaler und elektronischer Medien – Internet, Laptops, Sampler, Digitalkameras – trug ein ihriges dazu bei, dass immer mehr Menschen sich aktiv an der Remix-Kultur zu beteiligen begannen. Wie Felix Stalder in seinem kürzlich erschienenen Buch *Kultur der Digitalität* (Suhrkamp, 2016) argumentiert, wurden Remix und Referenzialität – das Herstellen von Bezügen – zu den bestimmenden Kulturtechniken im Digitalzeitalter. Damit einher ging eine enorme Ausweitung des Kreises jener, die nicht nur als Konsumenten, sondern auch als Sprechende an Kultur teilnehmen, von Frauen angefangen über verschiedene Ethnien, Klassen, Bildungsschichten, Menschen mit diversen sexuellen Orientierungen usw.

Diese Verbreiterung der kulturellen Basis der Teilhabe wird jedoch konterkariert durch einen weiteren Prozess, wobei Kreativität zum neuen kapitalistischen Imperativ gemacht wurde. In den späten 1990er Jahren begann der in Paris lebende, italienische Neo-Marxist Maurizio Lazzarato von der immateriellen Arbeit zu sprechen. Im informationellen Kapitalismus, bekamen Fähigkeiten und Eigenschaften wie Kommunikationsfreude, Teamfähigkeit, Flexibilität eine neue Bedeutung im Wirtschaftsleben. Eigenschaften, die früher mit Kunst und Künstler_innen assoziiert wurden, rückten ins Zentrum des gesellschaftlichen Interesses. Das reicht bis in die großen programmatischen Schriften der EU, den Vertrag von Lissabon und das Nachfolgewerk, die Agenda 2020 und an diese anknüpfenden Strategiepapiere, die »den Künstler« mit Kreativität assoziieren und letztere primär als dringend benötigten Treibstoff für die Wirtschaft sehen. In den seit längerem nur mehr schwach wachsenden Volkswirtschaften der ehemaligen Industrieländer erhofft man sich von Kunst und Kultur Impulse für die Produktinnovation. Auch wenn die Assoziation von Kreativität mit Kunst auf falschen Voraussetzungen beruht und ein gravierendes Missverständnis seitens der EU-Strategen darstellt, dokumentiert es, dass die Kunst von einem elitären Randphänomen ins Zentrum des gesellschaftlichen Interesses gerückt ist.

Der Mythos Kunst hat gesiegt. Methoden, Zugänge, Fragestellungen, Taktiken, die zunächst von zeitgenössischen Künstler_innen entwickelt worden waren, sind nun in der gesamten Gesellschaft verbreitet. Das bedeutet aber gerade nicht, dass jeder Mensch ein Künstler geworden sei, sondern im Gegenteil, hat bewirkt, dass erstens der Mythos vom Künstler eine unerwartete Wiederauferstehung feierte, und zweitens dass der Beruf Künstler nun noch elitärer geworden ist.

Die zeitgenössische Kunst beruhte seit den 1970er Jahren auf dem Prinzip der Institutionskritik. Die Kritik der Institution Kunst, hier verstanden als moderne Kunst, ihrer Ein- und Ausschlussmechanismen, Subjektpositionen, Konventionen der Bedeutungsbildung wurden hinterfragt und bloßgelegt, woraus die Kunst auch ihre politische Brisanz bezog. In einer Zeit der sich ausdehnenden digitalen Warenästhetik konnte sich die zeitgenössische Kunst einen Freiraum schaffen und erhalten. Das ermöglichte einem bestimmten, sehr politischen Zweig der zeitgenössischen Kunst, frühzeitig die Aufmerksamkeit auf vernachlässigte Themen wie z.B. Gender und Migration zu lenken. Das ging einher mit einer stärkeren Theoretisierung der Kunst. Die Hochphase dieser Bewegung waren die 1990er Jahre. Als wichtiger Markierungspunkt lässt sich die documenta x, kuratiert von Catherine David anführen. Im selben Zeitraum wurde die zeitgenössische Kunst tatsächlich global. Durch neue Biennalen und neue Kurator_innen kamen Menschen aus postkolonialen Regionen in den Kunstbetrieb und konnten sich dort dauerhaft etablieren. Als Markierungspunkt für diese Tendenz mag die documenta 11, kuratiert von Okwei Enwezor, gelten. Die zeitgenössische Kunst nahm wichtige Impulse aus einem erweiterten postkolonialen Feld auf.





Eröffnung des Supergood Concept Stores in Wien mit dem Performancekollektiv Body + Freedom im November 2015

Doch der »Sieg« der zeitgenössischen Kunst erwies sich als Pyrrhussieg. Die Kunst der Institutionskritik musste, um ihre Autonomie zu bewahren, das Terrain der Gesellschaft aufgeben und sich ins Museum zurückziehen, um überleben zu können. Damit kam ihr jedoch der Anspruch auf gesellschaftliche Wirksamkeit, den sie seit den 1960er Jahren erhoben hatte, abhanden. Inzwischen hat sich ein Unbehagen an der Kritik als solcher ausgebreitet.[3] Der Tango zwischen zeitgenössischer Kunst und informationellem Kapitalismus hat sich eine Runde weiter gedreht. Der spektakuläre Kapitalismus hat einmal mehr seine aalglatte Absorptionsfähigkeit bewiesen. Jedes noch so politische Kunstwerk ist nicht davor gefeit, in die Kreisläufe spekulativer Wertschöpfung eingespeist zu werden. Wie der englische Kunsttheoretiker Suhail Malik anmerkte, ist es unmöglich, dieser Dynamik zu entrinnen.[4] Die zeitgenössische Kunst hat daher wieder einen stark akademischen Charakter angenommen. Künstlerische Forschung ist angesagt. Häufig besteht diese in einer Suche nach Vorbildern. Dabei geht es nicht um bestimmte Stile oder Genres, und auch nicht, wie in der Ära des Postmodernismus, um das Zitat, sondern darum, vergangene Kunstproduktion als erweiterte Legitimationsgrundlage zu nutzen.[5] Das kann durchaus spannend sein, entzieht sich aber der Rezeption, wenn einem die Quellen nicht bekannt sind. Es wird zu einer Kunst über Kunst über Kunst … Nicht zuletzt führt es dazu, dass die zeitgenössische Kunst in einer Endlosschleife des ewig Neuen stecken geblieben ist. Passend zu dieser Re-Akademisierung der Kunst als ein Zweig der Wissensproduktion ist es inzwischen wieder so, dass es für den Einstieg in die Kunstszene nicht nur von Vorteil ist, reiche Eltern zu haben, sondern am besten reiche – oder zumindest wohlhabende Eltern – die selbst Künstler sind. Laut einer jüngst veröffentlichten Studie sind 30% der jetzt aktiven Künstler_innen im Großraum New York selbst Kinder von Künstler_innen oder im Kunstbetrieb anderweitig tätigen Menschen.

Doch nicht nur der Tango zwischen zeitgenössischer Kunst und informationellem Kapital hat sich eine Runde weiter bewegt, das Kapital selbst hat dabei seine Gestalt verändert. Die Prozesse der Digitalisierung, Globalisierung und Transkulturalisierung haben starke Gegenkräfte auf den Plan gerufen (Rechtspopulismus, Regionalisierung, Fundamentalismen). Zugleich ist die zentrale Triebfeder der wissenschaftlich, technischen Entwicklung ungebrochen. Die Automatisierung auf allen Ebenen erreicht neue Höhepunkte, in der Industrie, der Robotik, der Software, auf den Finanzmärkten. Neue Synthesen zwischen Informationstechnik und Biologie lassen die Erschaffung künstlicher Lebewesen als realistisch erscheinen. Dabei geht es nicht mehr darum, Schafe zu klonen, sondern künstliche Mikrolebewesen zu erzeugen, Bakterienfabriken, die dann wiederum Proteine und Enzyme erzeugen, die völlig neue industrielle Prozesse ermöglichen, ob in der Medizin, Nahrungsmittelindustrie oder Energiegewinnung.

Die sogenannte Finanzkrise von 2008 erwies sich nicht nur als eine der wiederkehrenden, zyklischen Krisen des Kapitalismus, sondern als tiefer gehende, strukturelle Krise, die noch lange nicht überwunden ist. Die Weltsystemtheorie spricht von einer Bifurkation: das Weltsystem hat derzeit keine eindeutige Richtung eingeschlagen, sondern oszilliert zwischen Extremen. Alles erscheint möglich, globaler Klima-Meltdown, neuer Autoritarismus und Tyrannei, aber auch Commons-gestützte alternative Wirtschaftsformen, kritischer Regionalismus, digitale Alternativwährungen. Der australische Theoretiker und Art & Language Konzeptkünster Terry Smith spricht in diesem Zusammenhang davon, dass all diese widersprüchlichen Bewegungen sich unter Umständen gar nicht mehr in ein Weltsystem zusammenfügen lassen, sondern engl. »incommensurable« sind, nicht auf gemeinsame Standards oder Bewertungssysteme rückführbar.

Doch auch wenn diese Analyse eher pessimistisch klingen mag, so verleiht sie auch Hoffnung auf einen echten Neuanfang. Post-Art hat viele Gesichter und ist möglicherweise eine Zwischenphase, aus der Neues entsteht. Entstanden während der Stagnation der 2010er Jahre, ist es Ausdruck einer Pattstellung, die den vielen derzeitigen Dilemmas entspricht. Ob Kunst oder etwas anderes. Die Frage ist, kann das Weltsystem das Zwangskorsett des informationellen Kapitalismus abstreifen und ein neues, tragfähiges Modell entstehen? Erst dann kann es auch wieder eine neue Kunst geben, die aus der Endlosschleife des Zeitgenössischseins ausbricht.

Alle bisher erschienenen Teile von *Mythos Kunst* auf *http://versorgerin.stwst.at/* – #106 bis #110

---

[1] Siehe hierzu auch »Falsche Freunde im Web 2.0 - Die Weiterentwicklung des Warenfetisch in den Sozialen Netzwerken *https://www.akweb.de/ak_s/ak542/21.htm*

[2] Class Wargames kann online gelesen werden *http://www.classwargames.net/*

[3] Siehe z.B. Thomas Edlinger, *Der wunde Punkt - Vom Unbehagen an der Kritik*. Suhrkamp 2015

[4] Am Symposium »Curated by Vienna« 2015, kuratiert von Armen Arvenassian

[5] Forever Young, Suhail Malik *http://artreview.com/features/jan_feb_2015_feature_forever_young/*

Armin Medosch ist Autor, Medienkünstler und Kurator.

It‘s Not A Test

Über Radio Active sowie alte und neue Forderungen von Radiokunst hat sich *Franz Xaver* mit Elisabeth Zimmermann vom Ö1-Kunstradio unterhalten.

arge ***freie frequenzen offene kanäle***

In Österreich steht die Erneuerung des Mediengesetzes zur Debatte.Hier wird unter der Bezeichnung Liberalisierung rein eine Kommerzialisierung der österreichischen Rundfunklandschaft forciert.
Kommunikation wegen des Geldes wegen ist eine Sache, die Nutzung von elektronischen Kommunikationsmittel des Inhalts wegen eine andere.
Nichts gegen Unterhaltung, Unterhaltung ist gut, aber warum nicht jeder mit jedem. Kommunikation ist wie atmen. Sowie die Luft allen gehört, sollten auch die Frequenzen zum Informationsaustausch für jedermann zugänglich sein.

Freie Frequenzen und offene Kanäle für Rundfunk von Bildern, Tönen und Daten!

Warum soll in Österreich das nicht möglich sein was in anderen Ländern schon gang und gäbe ist. Das sind freie Produktionsstätten, öffentliche Zugänge zu TV-Kanälen, oder auch freie Radiofrequenzen, die Benutzung von Satelliten, aber auch Versuchfrequenzen für die Kunst in jenen Bandbreiten die ohnehin nicht genutzt werden.

Ende Jänner findet an der Hochschule f. angewandte Kunst ein Symposium zum Thema "Demokratisierung der elektronischen Medien in Österreich: FERNSEHEN DER DRITTEN ART" mit Beträgen aus dem Inland und Ausland statt. Im Rahmenprogramm Videos mit Beispielen von Public - access, und Kunstfernsehen.
Weiters wird voraussichtlich um die Jahresmitte 1993 ein größeres Forum zu diesen Sachverhalt mit Fachkräften, Engagierten, Künstlerinnen und Künstler organisiert werden. Unter Einbeziehung von jedermann starten wir ein Versuchsballon — Fernsehen aus dem Instant-Studio.

Die Arbeitsgemeinschaft ***freie Frequenzen offene Kanäle*** ein Zusammenschluß, Stadtwerkstatt TV, Kunstlabor FX, Die.Fabrikanten, Pyramedia, Hilus, Zelko Wiener und anderen.

Kontakt: Arge freie Frequenzen, Kirchengasse 4, A-4020 Linz, Tel. 0732/23 12 09, Fax 0732/2312 09*16 — Zelko Wiener, Lehrkanzel f. Kommunikationtheorie, Am Salzgrieß 14, A-1010 Wien, Tel. 0222/ 71133*532

public access, street television, <wheel barrow>television, lokal-tv,offene kanäle

Vor den Freien Radios, 1990er-Jahre: Die Forderung freie frequenzen offene kanäle

Franz Xaver: Hallo Elisabeth! Wir haben heuer mit unserem Residency-Programm im August auf unserem Schiff im Winterhafen Linz und im September beim STWST48x2-Event in der Stadtwerkstatt einen Schwerpunkt auf Radio und Kunst. Unser Titel ist »Radio Active«. Radio und Kunst ist ja auch ein langjähriges Thema bei eurer Sendung* Kunstradio – Radiokunst*, sonntags um 23.00 in Ö1. In meinem Verständnis geht es darum, nicht nur die Töne oder den Sound als Kunst zu verstehen, sondern das ganze physikalische System. Also die gesamten Sendeeinrichtungen und die elektromagnetischen Wellen sind Teil des Kunstwerkes. Vielleicht könntest du kurz erklären, wie lange es eure Sendung schon gibt und welche Intention dahinter steht.

Elisabeth Zimmermann: Super, dass ihr einen Schwerpunkt auf Radio und Kunst legt. »Radio Active« ist ein schöner Titel. Kunst und Radio, sowie dessen Erweiterung ist in der Ö1-Sendung *Kunstradio – Radiokunst*, die 1987 von der Journalistin, Kunstkritikerin und Kuratorin Heidi Grundmann gegründet wurde, immer Thema. Kunstradio ist ein »Radio by Artists«. Und dein Gesamtverständnis der Radiokunst finde ich sehr spannend…

Das Kunstradio hat seine Ursprünge in der bildenden Kunst und in der Telekommunikationskunst. Das liegt auch daran, dass ein wichtiger Wegbegleiter der ursprünglich aus Kanada stammende Künstler Robert Adrian (1935 - 2015) war, der als einer der Pioniere der Telekommunikationskunst gilt. Robert Adrian hat zum Beispiel gemeinsam mit der Künstlergruppe Blix (gemeinsam mit Helmut Mark und Zelko Wiener) das Projekt Kunstfunk 1984 im Rahmen der Wiener Festwochen in Zusammenarbeit mit der Secession Wien realisiert (*http://alien.mur.at/rax/BIO/telecom.html*). Der Titel des Projektes hat zum Titel Kunstradio geführt.

Kunstradio – Radiokunst sendet jeden Sonntag um 23:03 auf Ö1 bis Mitternacht, manchmal live, manchmal in 5.1 Surround Sound via TV Satellit, manchmal im ORF Funkhaus produziert, manchmal in den Studios der Künstler und Künstlerinnen. Wir berichten nicht über Kunst und Veranstaltungen, sondern stellen den Radioraum des Ö1 Kunstradios Künstlern und Künstlerinnen aus aller Welt und allen möglichen Kunstrichtungen als Ort zur Verfügung. Immer mit der Bitte, sich mit dem Radio, seinen Veränderungen, seinen Erweiterungen, seinen Möglichkeiten und Grenzen künstlerisch auseinanderzusetzen. Die Grundintention ist schon immer auch noch, die Infrastruktur der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt für die Kunst, die Künstlerinnen und Künstler zur Verfügung stellen und zugänglich zu halten.

Franz Xaver: Historisches ist da schon sehr wichtig. Auch für unser Projekt »Radio Active«. Für mich ist es manchmal unerheblich, wer das erste mal Dinge umsetzte, im Endeffekt zählt die Summe der Ereignisse, die in Folge historische Spuren hinterlassen. Natürlich gibt es dadurch auch öfters mehrere Geschichtsschreibungen. Dies finde ich auch wichtig. Die Quersumme der Ereignisse schafft »Wahrheiten« für die Nachwelt. Die Stadtwerkstatt oder Van-Gogh-TV / PONTON waren in den 80er Jahren im Bereich der Fernsehfrequenzen sehr aktiv. In dieser Zeit spielte die Situation, dass man über elektromagnetische Wellen Dinge gleichzeitig an mehreren Orten verknüpfen kann, eine immer größere Rolle. Damals entstand der Gedanke einer vernetzten Kunst. Das Internet folgte erst später diesem Gedanken. Und ja, diese Events waren teilweise auch als Skulpturen im bildnerischen und performativen Bereich zu begreifen. Es war aber nicht nur der Fernsehbereich, der in der Medienkunst verwendet wurde. Es waren auch Musik-, Noise- oder Stille-Events, die den Begriff geprägt haben. Unter anderem waren es auch* Radio subcom *und* Kunstradio – Radiokunst*, die immer wieder neue Perspektiven und Ansätze brachten. Ich kann mich da an den Verein TRANSIT erinnern, der meines Wissens nach in Folge die Entwicklung der Medienstadt Linz beeinflusste. Linz ist ja seit vorigem Jahr* UNESCO CITY OF MEDIA ART…

Elisabeth Zimmermann: Ja, da gab es einige interessante Projekte wie eben *Radio Subcom* und auch den Verein TRANSIT. Er war in Innsbruck ansässig und war ein Verein ohne Haus und realisierte künstlerische Projekte an von den KünstlerInnen ausgewählten Orten, in Kunsträumen, im öffentlichen Raum und vor allem im immateriellen Raum der Telekommunikationsmedien. Auch auf die Theorie legte TRANSIT großen Wert, es gab Kunstgespräche, Vorträge, Symposien und Publikationen. Und ganz spannend finde ich, dass versucht wurde, eine theoretische Begleitung durch KunsthistorikerInnen der Kunstprojekte zu machen. TRANSIT hatte eine Finanzierungsstruktur, die auf drei Säulen basierte: Fördermittel vom Land Tirol, dem Bund – und das ORF Landesstudio Tirol hat mit Know-How und Technikerstunden, sowie Studiozeiten die Projekte unterstützt.

Hier finden sich einige Informationen zu TRANSIT: *http://transit.tiroler-landesmuseum.at/index.html*

TRANSIT war immer wieder Plattform und organisierte vernetzte Projekte – vor dem Internet z.B. *Chipradio*, 1992 und *Realtime*, 1993, das nicht nur live in drei ORF Landesstudios und im Radio stattfand, sondern auch 30 Minuten lang live auf ORF 2 zu erleben war! Und der Verein war gemeinsam mit dem Ö1 Kunstradio und der EBU Ars Acustica Gruppe einer der Initiatoren des weltweit vernetzten 24-Stunden Radiokunst-Projektes *Horizontal Radio*, 1995, für das auch schon Real Audioserver und Internet-Datenbanken etc. verwendet wurden… Es bezog sich auf das Projekt »Die Welt in 24 Stunden« (*http://alien.mur.at/rax/24_HOURS/24-catalog-d.html*) von Robert Adrian aus dem Jahr 1982 und fand ebenfalls beim Ars Electronica Festival statt. Auf *Horizontal Radio* folgten dann noch einige große vernetzte Projekte wie z.B. 1996 *Rivers&Bridges*, oder 1997 *Station to Station*. Später in den 90er Jahren wandelten sich diese Projekte mit der Entwicklung der technologischen Möglichkeiten des Internets mehr zu vernetzten Installationen, die potentiell ewig dauern konnten. Siehe auch *http://kunstradio.at/PROJECTS/projects1.html*

Franz Xaver: Jetzt, 20 Jahre danach, stellt sich für mich die Frage, warum so wenig Spuren von damals vorhanden sind. Nach einigem Nachdenken haben sich für mich verschiedene Faktoren herauskristallisiert. Ein Faktor war sicher, dass nach der digitalen Revolution die Archivierung des Geschehens im Netz und nicht mehr in den Regalen der Künstlerateliers passierte. Damals hat die analoge Technologie der elektromagnetischen Wellen den Raum für die Kunst erobert und ein Bedürfnis geweckt. Heute nach 20 Jahren beschäftigen wir uns in unserem STWST48x2 Programm, kuratiert von Shu Lea Cheang und mir, mit SDR (Software Defined Radio), bei dem Radiosender und Radioempfänger mit der Informationstechnologie simuliert werden. Für mich eine tolle Sache, bringt an und für sich aber keine wesentlichen Neuerungen und Erkenntnisse für den Kunstkontext. Es ist aber weiterhin notwendig, SDR im Kontext der analogen Historie von Kunst und Radio zu sehen. 1992, vor 24 Jahren, wurde das Symposium »Fernsehen der 3. Art« in Wien durchgeführt. Es wurde eine Forderung für freie Frequenzen und offene Kanäle niedergeschrieben. Das hat unter anderem auch zur Entwicklung der Freien Radios in Österreich beigetragen.* <u>http://vergessen.com/hilus/content/projekte/92_open…/freiefrequenzen.pdf</u>
Seit damals sind einige offene Radio- und Fernsehkanäle entstanden. Eine eigene Frequenz für die Kunst haben wir bisher noch nicht geschafft, deswegen versuchen wir nun, mit unserem Projekt »7067kHz - It‘s not a test« mit SSTV und WSPRnet ein weltweites Netz für Kunst und Kultur zu schaffen. Siehe* <u>http://7067.stwst.at</u>*. Ich bitte dich nun um ein Schlusswort.

Elisabeth Zimmermann: Eine eigene Frequenz für die Kunst ist nötig, damit sie nicht in den Nischen und Randzonen versteckt bzw. in diese abgedrängt wird. Ich denke, dass ein solches Netzwerk wichtig ist, um Kunstprojekten und anderen Ansätzen mehr Raum zu geben, als es im bestehenden Angebot, sowohl der öffentlich-rechtlichen europäischen Rundfunkanstalten und natürlich auch bei den sogenannten freien Radios weltweit möglich ist. Es gibt bereits Plattformen zum Austausch von Radiokunst – eine wichtige ist sicher das internationale Netzwerk *Radia* (radia.fm), das wöchentlich eine neue Radioarbeit zum Austausch und zum Senden zur Verfügung stellt. Immer wieder gibt es ja auch sogenannte Eventfrequenzen, die der Kunst gewidmet sind, die aber im Normalfall zeitlichen Beschränkungen unterliegen. Diesen Oktober wird es beim Radio Revolten Festival (*radiorevolten.net*) in Halle/Saale eine eigene Frequenz für die Radiokunst geben. Im Zuge der Vorbereitungen wurde lange diskutiert, wie Künstler und Künstlerinnen sich die mehr und mehr verwaisten Kurzwellen und Mittelwellenfrequenzen zu Eigen machen können. Außerdem wird häufig über das Thema der Nutzung von und freien Zugänglichkeit zu FM-Frequenzen diskutiert, die ja zum Datentransfer verwendet werden und dadurch kommerziell interessant sind. Jedenfalls ist es ein wichtiges Anliegen, endlich für die Kunst eine eigene Frequenz und auf Dauer zu bewerkstelligen!



7067kHz - It's not a test!

Radio Active – Sink and Swim Statements, Summer 2016

Curator of Radio Active and STWST48x2, *Shu Lea Cheang*, compiled some statements to radioart, frequencies and contemporary contexts: Franz Xaver with Tetsuo Kogawa and Nicolas Montgermont.

This year, Eleonore summer residency »RADIO ACTIVE: SINK and SWIM« invited Tetsuo Kogawa of Polimorphous Space, an influential figure in underground radio art, Mini-FM, microradio, as our honorable resident. Due to health reason, finally Tetsuo could not make it to Linz. While preparing for his possible visit, he discussed with Franz Xaver, director of Stadtwerkstatt, about making salt water antenna, VLF transmitter for crossing Danube radiojam experiments and issues surrounding radio licences. To quote one part of their exchange:

Tetsuo Kogawa: My first commitment to pirate radio started with 7MHz band in the 50s using 807 and 832A tube. At the time there was a special band for pirates called »uncover band« (maybe Japaenglish). So 7MHz band is my old home. But this home was not full of dream: a couple of my friends were arrested for that. I don't know if I have enough time to prepare it but I plan to use a hand-made transmitter of 50 watts which could reach to your area over the live transmission. I don't want to use a ready-made transmitter. In the same reason, I will never rely on the license: that's my basic policy. The point is what we can do without license--governmental charity and commercial service.

Franz Xaver: We did a lot in pirate radio in the 80's. We built a (pirate radio) balloon with an RF Power of 15Watt, we had pirate stations in Linz, Graz and Vienna. In 1992, we published a paper »freie Frequenzen offene Kanäle« (free frequency open channels). While some members of our group voted for »open access« radio channels from 88-107 Mhz. I am for using legitimately the free frequencies for art through appealing to the government. With this action, a free independent radio station »radio FRO« housed in Stadtwerkstatt was born and has been broadcasting on 105Mhz since 1997.

We need to look back at Franz Xaver's own history of working with frequencies:

*2455 Mhz: Idea: Microwave gun.
*2400 Mhz: Starting Funkfeuer Vienna: Free Wlan 1996.
*1694,5 Mhz: Meteosat Stubnitz 1993, Krems 1887, Triennale Milano 1991.
*1698 Mhz: Meteosat 1992 Aperto Biennale Venetia, 1994 Kunsthalle Bonn.
*1421 Mhz: Hydrogen Radioastronomie, Dish 3m Voest Contained 1993, 33m Dish sculpture garden Katzow eastsea 1993.
*900 Mhz: MHz 32Std Non Stop communication Magazin 4.
*607,25Mhz: Channel 38 - Rotting apple 1990, 1992 Stubnitz, 1993 Freihaus, 1991 Salzburger Kunstverein.
*599,25 Mhz: Channel 37 The electronic GAllery 1994: Freihaus Wien, Museum für angew. Kunst, Ok Linz, Joanneum Graz, Salzburger Kunstverein, Ars electronica, Ferdinandeum Innspruck, Bregenzer Kunstverein. Network – FIDO net.
*495,25 MHz: Erreger Silber auf Leinwand: Stubnitz 1992, Freihaus Vienna, Stadtwerkstatt Linz.
*137 Mhz: Nooa Weathersatellite Ars E. 1989.
*10 Mhz: Art and Communikation; 1986 V+V Gallery Vienna.
*7067 khz: Network over Shortwaves.
*16 Hz: Brainwaves communikation - Ars E. 1986.

Flash forward - during Eleonore summer residency this August, Xaver caught up with artist Nicolas Montgermont from Paris. Nicolas works with sound waves mainly through the vibration of materials and their propagation, natural and artificial electromagnetic waves in the form of radio landscapes, gravitational and sidereal energies through the double prism astronomy / astrology. His residency project, Axis Mvndi, sends radio waves into space to draw shapes at a cosmic scale.

Franz Xaver: Years ago Stadtwerkstatt made a conference with the title »fernsehen der 3. Art«. All the organizations who run this conference made a yellow paper to press free frequencies for art and public access for radio broadcasts. Now 24 years later we have a lot of open public access channels. For example in Linz is Radio FRO and DORF TV. But our demand for frequencies in art (years ago called media-art), nothing happened. The internet in the 90's covered lots of many access issues. For me, at this time, there is in need of a logic step for a new art-context. A context which eliminates barriers of rooms for electronic installations. We need to take the installation to a dynamic electromagnetic field. No architecture is a postulation for stadtwerkstatt at the moment, but we are far away from making frequencies available for artists. My question to Nicolas: You are artist of the next generation and you are working with the same material as we did 24 years before. Is there a relationship between your work and our request for free frequencies? and what is your relation between art and the electromagnetic field?

Nicolas Montgermont: I see the radio spectrum as a public space like any other. 20/30 years ago when frequencies were liberated all over Europe for free radio and TV, we have seen an important movement in democratizing this space as it was now possible to broadcast with a non-official voice and for some of them with a non-commercial logic. But after all these years, most of the free radios emerging from this period use a similar format: a temporal grid, dividing the broadcasting in one hour shows, with musical and »interviews in the studio« content. All this content often goes in an independent emitting service paid by the radio. This format is really efficient, but it makes very difficult all the experiments concerning the radio spectrum in itself, and specially concerning the physical relationship one can have with a radio wave and its propagation.

To work with this spectrum, an artist often has to be »tolerated«, except if he has a ham radio license in certain case. For example - broadcasting on the same frequency with many emitters dispatched inside a building, and having the audience walk around with a usual FM radio receiver, getting different content as he moves from a place to another[1] - can't be realized in a legal context. The limit set by the EU in 2013 for a personal FM transmitter is 50 nW[2], where a commercial radio usually broadcast with more than 1 kW ie. 20.000.000.000 times more powerful… there is no competition. Translated, it means you can't legally broadcast in the FM band further than 1m away…

Nowadays, it is a big constraint because the physical reality of the waves is a fundamental difference between Internet and a radio. This physicality has a strong potential in art, as it allows connecting places with a tangible relationship, therefore developing a poetry of the transmission that you can't work in the same way with digital signals in cables. The radio signals also have a very wide scale of usage, broadcasting at the dimension of a room, a building, a city, a continent or even in the deep space. It is easy to imagine how this creates a wonderful material for artists to work with. In other fields of the public space, some usage needs licenses or diplomas: driving a car, constructing a bridge, … but you also have the fundamental right to walk as a pedestrian, the EM spectrum needs such spaces that can be used by anyone…

---

[1] *http://p-node.org/doc/index.php/Hertzian_acousmonium*
[2] Decision No 2013/752/EU

A Radioart Manifesto

Recalling Tetsuo Kogawas Radioart Manifesto from 2008 STWST drafted a Statement for this years programm: »*No more broad-casting; no more art-radio. The point is transmission itself: radioart is radiation art.*« Here the Radioart Manifesto by *Tetsuo Kogawa*, influential figure in underground radio art and honorable artist in residency of STWSTs »Radio Active – Sink and Swim 2016«.

Radio art or radioart is a new genre of art and I think this is the most advanced genre among the arts using electronics. The first international festival of »radio art« was held in Dublin, Ireland, August 12 to 18, 1990.[1] At the time, however, radio art was mostly considered as an art using the existing radio station that consisted of regular transmission facilities. The difference would be in the contents and the audio facilities. In short, radio art was mere a new family member of radio programs. This would not be impolite to the numerous admirable works of sounds and music using radio station. I am talking about what the concept of radio art or radioart is or *should* be. As long as we use this term, it should express something newer than the existing genre. In order to rethink on this point, let's use »radioart« rather than »radio art« from now on.

What is radioart? Who is radioart[2]? Popular meaning of »radio« has been a receiving tool of radio signals. There is and can be radioart using such a tool. More positively, radioart would be involved in wireless transmission. However, such a transmission remains in the function of broadcasting. Radio station broadcasts. Broadcast means 'cast broadly'. Sometimes broadcasting is done not so broadly. It is called »narrowcasting«. But it still does cast. Broadcasting has been seeking for more and more broader range of transmission toward nation-wide, worldwide and space-wide (satellite) broadcasting.

Broadcasting presumes the dualistic two elements: sender and receiver or transmitting and receiving. These two elements must be in accordance by tuning of the input and the output. In this accordance, they say that messages are delivered from one point to another. Broadcasting is considered as a point-to-point relationship. Broadcasting has been seeking to expand the distance between such points as far as possible. The development of recent electronic technology has been easily enabling to expand the distance. Digital broadcasting is supposed to perfectly enable such an accordance of the input of and output. However, difference between the input and the output never disappears unless extreme and forced abstraction or simplification is introduced. One of the most obvious examples of such an enforcement and abstraction would be Morse code communication. Even this simplified communication has to rely on the process of interpretation of the signals. As long as a person operates sending and receiving, arbitrary and redundancy would intervene in the communication. In this sense, radio has been seized with a modernist paranoia of accordance of I/O by tuning. Digital technology is expected to satisfy such a paranoiac dream[3].

The Internet already sketches what very different things are happening in the contemporary electronic medium. Potentially, the Internet erases the difference between the sender and the receiver. It proves that the set concept of »sender« and »receiver« is obsolete. It should be relevant to think about radio transmission from the perspective of computer. In fact, computer is a transmitter. This transmitter does not deliver anything. Computer does not deliver messages but can duplicate everything omnipresent. You could say that a message is virtually delivered from one place to another. But the fact is that duplication appears in different places.

Computer does not expand messages from one place to another but operates *sampling* locally and can proliferate it globally. I called this function as »translocal«. Different from »global medium« such as satellite broadcasting to cover global zone with homogeneous contents, the Internet can infinitely multiply local units and simultaneously can duplicate them remotely. Computer creates *polymorphous* space where different unit of semiological sings relate each other and interwoven.

I was involved in Mini FM that means a miniaturized FM radio station that was very popular in the 80s in Japan[4]. From the early 80s to the mid 80s, hundreds of stations appeared across the country. Before the new name of »Mini FM«, we called our activity as »free radio« deeply influenced by the Italian free radio scene in the late 70s. Among various types of stations, we started our Mini FM »Radio Home Run« as a narrowcasting for local communities or venues where artists and activists got together. »Radio Home Run« connotes »over the border«. While being involved in Mini FM, I found that a certain limitation of service area created a new communication. It was amazing that a walking distance radio was not a childish attempt but provided different form of communication: the station was not only a transmitting place but also a totally unconventional space for artists, activists, students and bohemians. The program might have been poor and ill-organized, but the space revitalized new emotion of the participants. Meanwhile I became familiar with Félix Guattari's concepts[5] of »micro politics« and »molecular revolution«, and was able to make sure that Mini FM unconsciously stepped into such dimensions. In my understanding of Guattari-Deleuze, »molecular« is the minimum unit of singularity and multiplicity. Unless you don't change this level, any thing will be changed at all. In 1985, Guattari came to Japan[6] and visited Radio Home Run. He recognized that our attempt was seeking a kind of his »molecular revolution« and »Schizoanalysis« in his idiosyncratic term. I became aware that Mini FM could reveal every details and trivia of what we are thinking and feeling.

In 1995, I started my website called »Polymorphous Space« that has a subtitle of »Translocal Weaving Connections[7]«. My experience with the Internet made sure that the authentic function of transmitter (computer) is not to cast but to vitalize and the transmitting size of »local or global« is not so important. Every local unit of transmission is translocal and it contains something global in it. This is quite natural in the area of organic cells from the perspective of molecular biology.

Now we can say that Mini FM was a transitional form from broadcasting radio to something to overcome it. One of the new things is that the action of transmission itself can be considered as a collective performance art. Also, Mini FM let me find that in radio the point is not the type of contents but the size of transmission. And then I became interested in how far minimized the size is. Finally I have arrived at a notion that a hand size of radio transmission could be possible. I insist »hands« because hands are the minimal unit of our body as long as they have the dual functions: touching and being touched. Also, the concept of art derives from *techne* in old Greek and meant ‚hand-work'. Therefore I can say that a minimal Mini FM could be a modest model of radio art.

The concept of »radio art« is quite old. Since the Futurists' interest in radio in the thirties, many artists and theoreticians have been involved in radio from the perspective of art. However, as I mentioned, most of them relied on already existed radio (broadcasting) stations. The point was contents that the stations carried. It was »art radio« instead of »radio art«. They considered radio as a medium just like paper for book. Radio technology was secondary. John Cage was one of the earliest artists who used radio technology for creating his new sound pieces and his performance art. But even Cage used radio as a tool for music and sound art. Instead of historic and scholastic consideration of »radio art«, I would like to thrust into examining the concept itself.

When does radio become into radioart beyond being a medium? For newspaper, for instance, paper is a medium. So plastic and liquid crystal display (LCD) can be substituted for it. How and when paper becomes an art? It is when the material of »paper« changes itself into a different material. Whatever you write and draw on a sheet of paper, it remains a medium. Therefore such attempts create not paperart but art on the paper. And when you crumple up it, it becomes a garbage. Adorno argued that »all post-Auschwitz culture, including its urgent critiques, is garbage«[8]. This »garbage« (Müll) is, however, not a worthless thing but a new material of art in Adorno's critical perspective[9]. In my interpretation, post-modern arts (arts after the modernism) starts with Adorno's »garbage«. His argument advocated »trash art«. But considering his critiques against the electronic mass medium such as radio and television we can argue that the most post-modern material as »garbage« would be airwaves.

Thinking about how airwaves as garbage become an art, the aforesaid example of paper might help us. When a sheet of paper is crumpled, it becomes garbage and at the same time it has many folds. They damage the material as a writing/drawing paper but change this material into another. Giles Deleuze provides an interesting understanding on fold although it is in relation to Leibniz' monadology.

A labyrinth is said, etymologically, to be multiple because it contains many folds. the multiple is not only what has many parts but also what is folded in many ways.[10]
This argument is very suggestive because this talks about the difference of multiplicity not by contents of material but by the material itself. Parts create multiplicity of contents, but they do not change the material itself. They are only a parasite on the material. In the example of airwaves, contents/parts are parasites on the airwaves: that's why broadcasting airwaves are called »carrier«.

Radioart has started with intervening directly in the material called »airwaves«. They are classified from different and various waves to which airwaves belong. These waves are sometimes audible and visible and sometimes inaudible and invisible. Conventionally, airwaves are classified as EHF, SHF, UHF, VHF, HF, LF, VLF and so on. Whatever frequency is, every airwave radiates. Radio is radiation. Radioart tries to intervene in radiation by electromagnetic transmission and create a certain form of waves. The form of radiation is oscillation. Waves oscillate. When our body and senses can have an appropriate ‚resonance', we can perceive the waves. But waves oscillate themselves even without our perception. Waves oscillate by themselves. Waves swing back and forth, up and down, omnidirectionally. Waves themselves don't convey anything. They are a Heraclitean free play of waves: *panta rhei*.

Radio art is a way to be involved in such an oscillation of airwaves. As long as we don't expect any kind of telepathy or extrasensory perception, we need a *detection* interface that enables us to perceive as vibrations, sounds, or lights. But these are not the sign of messages but the sign of an »inner life« of waves. In his conversation with Daniel Charles, John Cage said an interesting comment using an example of a ashtray: he said, an ashtray is in state of vibration. But we can't hear those vibration. And in a anechoic chamber, »I'm going to listen to its inner life thanks to a suitable technology, which surely will not have been designed for that purpose.«[11]



1. **Radio art is the use of radio as a medium for art.**
2. **Radio happens in the place it is heard and not in the production studio.**
3. **Sound quality is secondary to conceptual originality.**
4. **Radio is almost always heard combined with other sounds - domestic, traffic, tv, phone calls, playing children etc.**
5. **Radio art is not sound art - nor is it music. Radio art is radio.**
6. **Sound art and music are not radio art just because they are broadcast on the radio.**
7. **Radio space is all the places where radio is heard.**
8. **Radio art is composed of sound objects experienced in radio space.**
9. **The radio of every listener determines the sound quality of a radio work.**
10. **Each listener hears their own final version of a work for radio combined with the ambient sound of their own space.**
11. **The radio artist knows that there is no way to control the experience of a radio work.**
12. **Radio art is not a combination of radio and art. Radio art is radio by artists.**

After the Mini FM movement was over, along with my attempt to use the Internet radio and with radio party using micro transmitters, my challenge of radioart has been to shrink the size of transmission up to the minimum. How to decide the minimum? Given that I commit myself to transmitting as an artist, a man of *techne*, i.e. a creating-transforming subject using hands, the minimum size that the airwaves and my body act together should be the distance that I stretch out my hands full-length. That is one-meter radius. I built a transmitter that can cover one-meter radius and tried to create a kind of *folds* of airwaves.

Recently, radio landscape (I would prefer to call it as ‚radios scape') is popular especially in VLF. You can use it for creating new sound art pieces. But it would be more interesting that you consider it as a play with airwaves. But this »play« means just like what Heidegger wrote about Heraclitus: »Why does it play, the great child of world-play Heraclitus brought into view in the *aion*? It plays, because it plays.«[12]

The sounds would be only an index how you played with airwaves. Radio art is a process art rather than an object art. You cannot fix the live process as it was. In fact, it's very hard to control even one-meter-radius of electromagnetic field. We cannot perfectly control our own hands. Therefore we have to ‚release' myself toward things themselves: airwaves themselves.

Regarding the difference of play in my radioart, I can differentiate my performance from sound art, experimental music and noise music. Although it is on the experimental music, Michael Nyman's description would be more appropriate to radioart.

Duchamp once said that 'the point was to forget with *my hand*...I wanted to put painting once again at the service of my mind.' The head has always been the guiding principle of Western music, and experimental music has successfully taught performers to remember with their hands, to produce and experience sounds physiologically.[13]

Experimental music has been gradually forgetting »their hands« since digital devices fascinated musicians. The situation of our hands has been drastically changing with appearance of VR technology and robotics. Nobody can deny oneself to be a cyborg one way or the other today. So, horizon between »my hands« and »my mind« has become seamless. But I would like to insist that the point would be to forget with my mind rather than my hands.

[*in* Acoustic.Space nr. 7: SPECTROPIA illuminating investigations in the electromagnetic specrum, 2008, Riga, Liepaja, pp.128-135]

----

[1] Some of the data can be read and listened in my website: *http://anarchy.translocal.jp/radioart/1990IRAF.html*

[2] Weil der Mensch als geschichitlier er selbst ist, muss sich die Frage nach seinem eignen Sein wandeln aus der Form: »Was is der Mensch?« in die Form: »wer ist der Mensch«?, Martin Heidegger, Einfuerung in die Metaphysik,, Max Niemeyer Verlag, 1957, p.110.

[3] Martin Heidegger deconstructs the Western Metaphysics that the modern science and technology are based on. He argues that this Metaphysics anticipates such a truth as »the true, whether it be a matter or a proposition, is what accords, the accorcant« [das Wahre, sei es eine wahre Sache oder ein wahrer Satz, ist das, was stimmt, das Stimmende].(Von Wesen der Wahrheit, Vittorio Klostermann, p.7, Pathmarks, Trans. by William McNeill, Cambridge University Press, s138.

[4] A detailed story is in »Mini FM: Performing Microscopic Distance (An E-Mail Interview with Tetsuo Kogawa«, At a Distance Precursors to Art and Activism on the Internet, edited by Annmarie Chandler and Norie Neumark, The MIT Press, 2005, pp.190-209. More theoretical analyses are in my several articles of *http://anarchy.translocal.jp/non-japanese/index.html*

[5] Félix Guattari, La revolution moléculare, 1977, Edition Recherches

[6] The recordings of my three interviews with him are at *http://anarchy.translocal.jp/guattari/index.html*

[7] *http://anarchy.translocal.jp/oldpages/95-12-12/index.html*

[8] Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll., Negative Dialektik, suhrkamp taschenbuch wissenshaft 113, 1966, p.359

[9] Tetsuo Kogawa, »Trash-art in the age of Digital Ash«, *http://anarchy.translocal.jp/non-japanese/19990808trash-art.html*, The Look From the East, MediaArtLab, Moscow, 2000, pp.169-175
Adorno's <<Strategy of Hibernation>>, The Look From the East, MediaArtLab, Moscow, 2000, pp. 70-77.

[10] Gilles Deleuze, The Fold Leibniz and the Baroque, Trans. by Tom Conley, University of Minnesota Press, 1993, p.3.

[11] John Cage, For the Birds, Marion Boyars, 1976, 1995, pp. 220-221.

[12] Martin Heidegger, Der Satz vom Grund, Guenther Neske, p.188 [Warum spielt das von Heraklit im aion erblickte grosse Kind des Weltspieles? Es spielt, weil es spielt. Das <<Weil>> versinkt im Spiel. DasSpiel is ohne <<Warum>>. Es spielt, dieweil es spielt., Trans. by Reginald Lilly, The Principle of Reason, Indiana University Press, p113.

[13] Michael Nyman, Experimental Music Cage and Beyond, Second Edition, Cambridge, 1999, p.14.

This article is based on Tetsuo Kogawas lecture-performances at AV Festival 2008 in Newcastle, England and Deep Wireless Festival of Radio & Transmission Art in Toronto, Canada.

48 HOURS. NON STOP. NOT COMPLY.

This year Stadtwerkstatt presents STWST48x2 – fourtyeight hours non-stop-not-comply-happenings along the Danube waters. STWST48x2 brings together local and international artists, cultural workers, network mediators in its hybrid approach towards new art contexts.
The entire program and timetable: *stwst48x2.stwst.at*

INFORMATION LAB explores the nature of information.

QUASIKUNST in its research mode exposes the irrational beneath rationality.

RADIO ACTIVE – SINK AND SWIM
Eleonore summer2016 residency takes up frequencies, signals, waves as means of trans/MISSION.

7067KHZ – IT'S NOT A TEST seeks to convene a Post-Net network via radio signaling.

FREQ CLUB pumps up oscillating frequencies.

CAFÉ STROM holds court to its in flux visitors.

INFORMATION LAB

The information lab takes up »the nature of information« as a matter of inquiry, investigating the interplay between reality and information. While the world of natural sciences updates and releases information through logical conclusions, the information lab retrieves seemingly meaningless information data without seeking conclusive arguments. It is about the observation of observation, taking in contingency randomness in the process of encoding unique information, looking deeper into concepts of decision-making and conclusion.

TARO | myco-logick

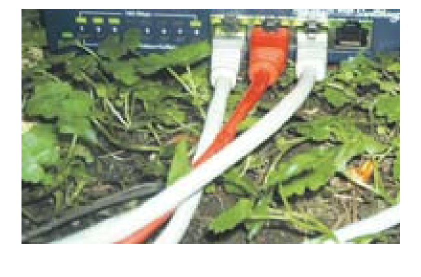
myco-logick is an on-going research project interacting with our fungal cohabitants. As an sk-inokulation initiative, myco-logick launches its first edition sending fungal spores into the stratosphere during stwst48/2015.



This year, fungi assume the role of decomposers to counter the human species' massive contamination of natural resources. To quote Paul Stamets in his Mycelium Running: How Mushrooms Can Help Save the World, »I believe that mycelium is the neurological network of nature. Interlacing mosaics of mycelium infuse habitats with information-sharing membranes«, myco-logick checks in on collective fungal consciousness capable of communicate and process information as the earth's natural internet.

Franz Xaver | Informing the Water

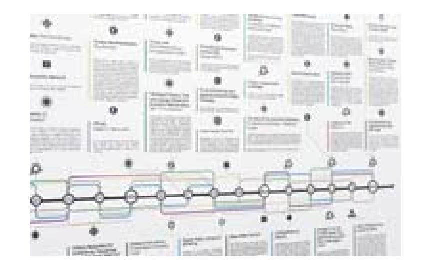
»Informing the Water« is an experiment, an art installation that feeds information back to the water. In this installation the DSL technologies is used to broadcast the information packets in high frequencies through water.



Water is the basis of life and life is the basis of information. We want to bring water and information together. Water has a dielectric characteristic and so we can work with its electromagnetic waves. The water molecule is not neutral, it is polarized. The water clusters hold together the doublehelix in the DNA. While we recognize anomalies in the characterisitic of water, we do not concern ourselves with the memory or mystic of water. We pursue water in the art-context to find new physical arguments.

Technopolitics Working Group | Tracing Information Society - A Timeline

A 11-meter-long textual work sheds new light on the information society viewed across a timeframe of more than 100 years. Here, the genesis and influence of the information society can be studied not by scrolling on a screen, but by walking along the printed timeline. This multidimensional



mapping of political events, technological inventions, and cultural developments shows how the information society has seized and transformed every sphere. The entries may be understood in more depth on the timetable, which presents analog and digital media arranged by categories. A network visualization reveals salient associations between the timeline entries on the basis of Wikipedia.

Jerobeam Fenderson & Hansi3d | Pho Tones



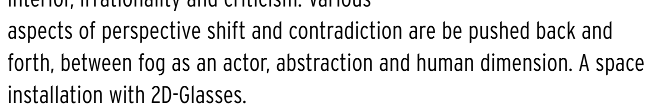
A modified cathode ray projector uses 31000 volts to fire a steady stream of electrons. Software generated musical signals are then used to control a magnetic field, which in turn deflects the electrons to project an image. The left audio channel drives the vertical deflection of the cathode ray projector and the right channel drives it's horizontal deflection. Combined parametric equations create Lissajous figures and complex drawings with sound.

QUASIKUNST

QUASIKUNST is a research initiative, conceived by Tanja Brandmayr for Stadtwerkstatt. Quasikunst in its research mode collects projects of low tech/no tech which position themselves in new art contexts. There is a loose reference of Quasikunst to the existing terms of quasi objects and the irrational connections beneath a surface of rationality. While its dialectic turn can be considered very well known, on the other hand, it is an advanced form of it, aiming to construct a complex and extreme opposite way of thinking - like inconsistent oppositions talking on irrational contexts. Or opposite systems are correlating diffuse, creating paradox connections under a simple (or even mechanical) surface. So opposites are confronting each other, there is no solution in yes or no.

Tanja Brandmayr | f.o.g. Ballett

Fog as an actor: In the middle of a room a fog machine. At first smoke shows always newly emerging three-dimensional random structures. Later the fog spreads. The windrows become a uniformly distributed dense mass, concealing, hiding - and dissolving space. As the fog passes through these immaterial sculptural atmospheric conditions, it becomes a diffuse movement ballet itself. Fog is not only actor, but also becomes a projection screen. A projection area, which permanently changes form and surface, what simulates only effects of spatial perception. Attached are 2D-glasses, which are simple no-tech cardboard glasses, leaving only an eye open. In a way, f.o.g. ballet is a quasi-staging of space, of dimension, reduction, extension, interior, irrationality and criticism. Various aspects of perspective shift and contradiction are be pushed back and forth, between fog as an actor, abstraction and human dimension. A space installation with 2D-Glasses.



Pamela Neuwirth | Purple Haze

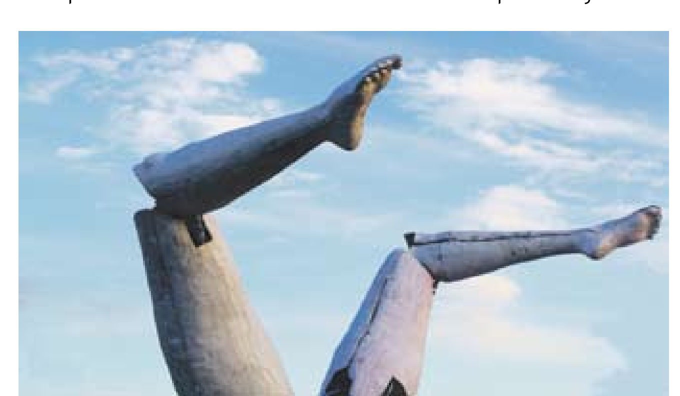
The installation sets up a dark, warm, infrared-lighted space which is pervaded through fog; the architecture of the hole scene recedes. Looking into the red fog reminds us of the very beginning of time, already known as red shift in deep space. Purple Haze asks how future may generate and translate the abstraction of time into pure aesthetic. In quantum mechanics a special case of interference manifests during a short time slot. In the world of microcosm this phenomenon marks a threshold called superposition where every opportunity is possible – until the superposition collapses, occasionally. In cosmic space Physicans found at the edges of black holes quantum mechanic effects from where spacetime comes into being. Purple Haze interlocks the evidence of micro and



macrocosm into a red shifted, calm and foggy moment where future is the idea… this time and spaceless passage is interrupted by a sound composition – as a reference to superpositions collaps.

KARKATAG | The Rehearsal

The rehearsal is an interactive synchronized swimming choreography generator. It is a motion monument with constantly changing shape and rhythm. It relays on human interaction with the machine, but even more between each other in creating the choreography. It consists of three pairs of pneumatically operated mechanical legs sticking out of Danube, orchestrated by three persons from the control desk on the shore. Each person is given



nine preset synchronized swimming figures to choose from, and incorporate them into choreography by pressing the buttons. The participants become responsible for their own pair of legs, which act as their body extension and display their own sense of timing and rhythm. The choreographies are therefore always different and can vary from chaotic unsynchronized motion to harmonious and synchronous water ballet.

7067 KHZ – IT'S NOT A TEST

7067 khz – IT'S NOT A TEST calls for daily transmission of automatically/manually generated radio signals from different stations around the world at scheduled time slots. Recalling the sputnik satellite's outer space broadcast of radio pulses in the fifties, Eleonore's 7067khz inverts the space signals to earth signals, calling for l ike-minded media/cultural spaces and artists to sign on for signal sending. The 7067khz stands for independent information and communication bypassing the use of internet. We do not want to specify the



content of the transmission, rather we consider the act of sending the signals an act of solidarity in this post-internet future present. During STWST48x2, we launch the project with a remote radiojam with MS Stubnitz in Hamburg, seeking also participation of signal sending in SSTV (slowscan TV) and CW (continuous wave) modes.

FREQ CLUB NIGHTS

Ryan Jordan (performance) / Magmadam (performance) / Moriz Morast (Live Pd set) / Lukas Lauermann (Cello and Electronics) / HB (Live Electronics) / TJ HICKS (3 Turntable Set) / IDKlang (Live) / Ceephax Acid Crew (TR909/SH101 Live Set) / Image Recorder & Bjoern Büchner (DJ Set)

Radio Active: Sink and swim projects

Stadtwerkstatt has since 1993 been involved with free radios and open frequencies movement. This summer, »RADIO ACTIVE – SINK and SWIM with Eleonore«, Messschiff Eleonore's residency opened its beds and decks to receive free flowing, temporal residents for special trans/MISSION daze in the Danube waterways. The spectrum was set free: Ride the waves and dive into the Danube. We called for transmit-ers, wave-surfers, code-breakers, swimmers, boat people, (un)wired creatures to brave the troubled waters, take on water as medium for transmission and expand on Eleonore's radio beacon project, that started in 2011 with Armin Medosch, Nina Wernhard and Franz Xaver. All Artists of STWST-AiR 2016 here.

1 | Elaine W.Ho & Ming Lin | WIDOW RADIO CHING
The Hydrofemme in Four Acts: Three part sonic essay broadcast in (radio) waves. An amorphous ode to the hydrofemme who upholds an oceanic commons of substance and thought.

2 | Xavier Faltot | LA CHAMBRE À AIR
Post-netcrash Sink and Float: Relocate a mini radio studio inside a recycled inner tube, transmitting from within the water information, transporting people atop in troubled waters.

3 | Eva Ursprung | COURTSHIP SOUND OF PIRANHA
Soundscape from underwater: A floating sound installation with 7 safety floats. An underwater soundscape with the Amazonas piranhas courting the Danube water-inhabitants.

4 | Sarah Grant & Danja Vasiliev | QFM
Data radio broadcasts and mini-radio network: A collection of FM transceivers embedded in cast cement cubes, exploring multiple network topologies, chain reactions and data avalanches.

5 | Nicolas Montgermont | AXIS MVNDI
Shaping EM waves in cosmic scale: The electromagnetic waves emitted vertically towards the sky, drawing shapes at a cosmic scale as the Earth moves and rotates on itself.

6 | Magmadam | PROTOTIPA
Body as sound material that transmits: Prototipa, body prototype, explores body performativity through friction, contacts, strains, turing body into an instrument to arrive at cyborg synesthesia.

7 | Ryan Jordan | CURRENTS BELOW THE SYSTEM
crystal radios – a feedback loop: Explore fundamental radio technology with a series of crystal radios constructed using galena, germanium, pyrite, copper as receivers and zinc as the transmitter.

8 | Enrique Tomas | SDR MUSIC
Making music with software defined radio: Working with SDR (Software Defined Radio) as an instrument, exploring the radio spectrum with the linux app Cute SDR for sonic expression.

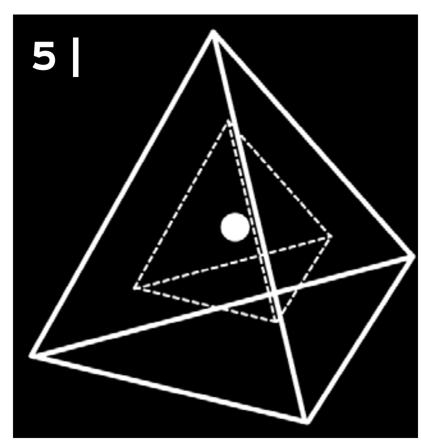
9 | Rasa Smite & Raitis Smits | POND RADIO
Deep pond soundscape with bio-electricity: A real-time sonification project aiming at building a network of pond radio using bio-electricity to explore microbial activities in diverse local ecosystems.



















STWST 48×2 14:00 09.09.16 – 14:00 11.09.16

NOT COMPLY

NON STOP

INFORMATION LAB
TARO
Franz Xaver
Technopolitics Working Group
jerobeam fenderson & hansi3d

QUASIKUNST
Tanja Brandmayr
Pamela Neuwirth
KARKATAG

RADIO ACTIVE - SINK & SWIM
Elaine W.Ho & Ming Lin
Xavier Faltot
Eva Ursprung
Sarah Grant & Danja Vasiliev
Nicolas Montgermont Magmadam
Ryan Jordan
Enrique Tomas
Rasa Smite & Raitis Smits

BYOR
Bring your own radio

FREQ:CLUB

7067KHZ – It's not a test

STWST VIDEO ARCHIVE

KITCHEN OPEN

CREW
Michael Aschauer
Shu Lea Cheang
Jörg Parnreiter
Christine Pavlic
Felix Vierlinger
Franz Xaver

stwst48x2.stwst.at



Impressum versorgerin Nr. 0111 / SEPTEMBER 2016 . herausgeberin: »stadtwerkstatt«, kirchengasse 4, A-4040 linz . tel: 0732-731209 . fax: 0732-711846 . e-mail: versorgerin@servus.at . web: http://versorgerin.stwst.at . redaktion: astrid benzer, tanja brandmayr, claus harringer, kurt holzinger, franz xaver . cover: redaktion; foto-hintergrund: wikimedia commons, andrzej o . layout: astrid benzer, astrid.benzer@liwest.at . anzeigen: kurt.holzinger@servus.at . auflage: 8.000 stück . druck: landesverlag wels . blattlinie: die versorgerin berichtet über die aktivitäten der stadtwerkstatt und bringt beiträge zur transformation von kultur und politik. **RETOUREN AN: STADTWERKSTATT, KIRCHENGASSE 4, 4040 LINZ**